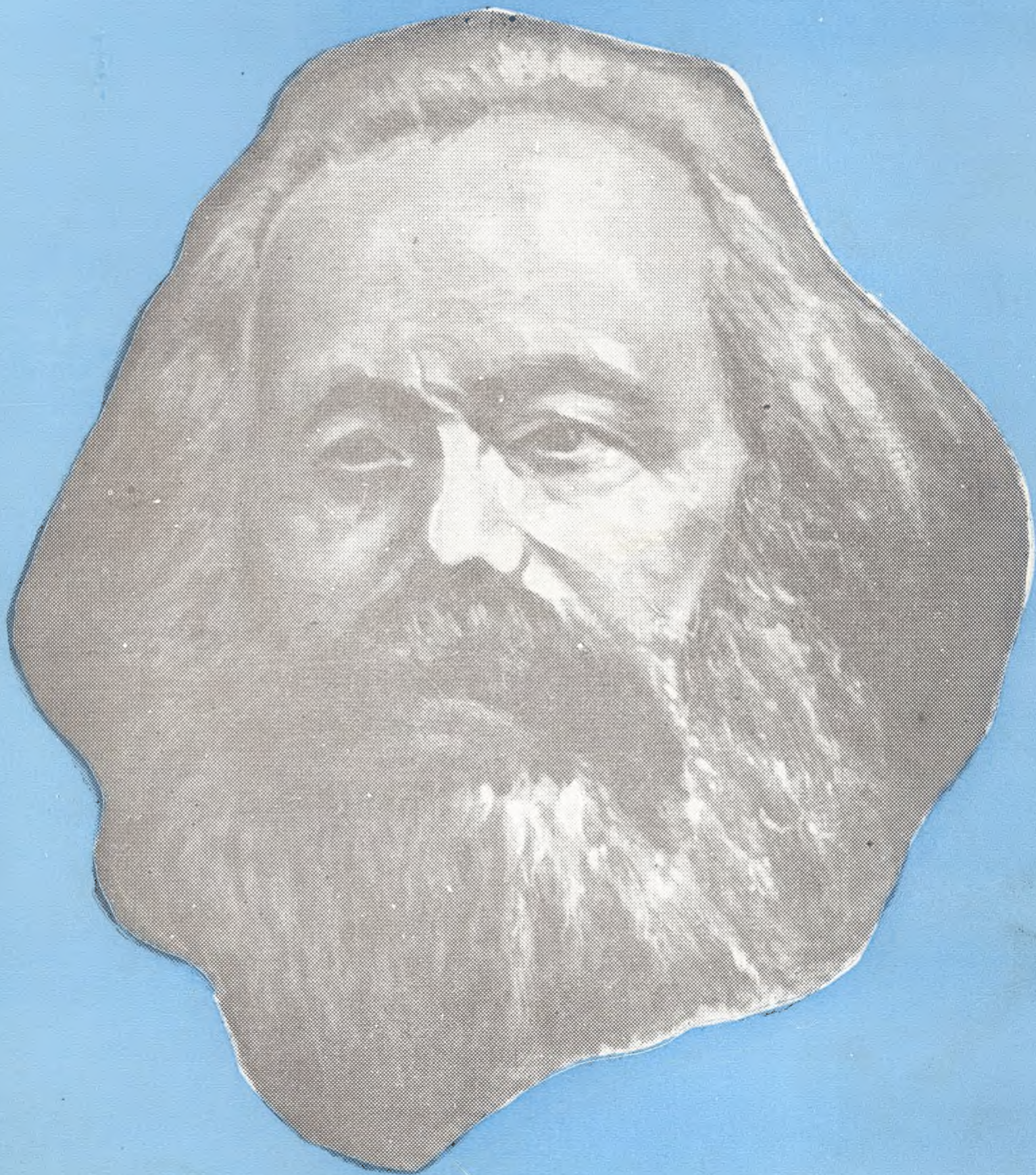


موقف ماركس وإنجلز

من الآداب العالمية



بمقام
دكتور مسيحي عوض

موقف ماركس وأنجلز من الآداب العالمية

بمقام
د. رمسيس عوض

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية

الله

الى كل المؤمنين بحرية الانسان
وبالاشتراكية الديمقراطية

مقدمة

حالة الادب الألماني قبل كارل ماركس

يتناول الناقد المعروف رينيه ويليك (١) حالة الأدب في ألمانيا قبل ظهور كارل ماركس في كتابه الشهير « تاريخ النقد الحديث ١٧٥٠ - ١٨٥٠ » ، في فصل كتبه بعنوان « عصر الانتقال » (المجلد الثالث) . وسوف نقوم في هذه المقدمة بتلخيص ما جاء في هذا الفصل حتى يقف القارئ على حقيقة الموقف الأدبي في الفترة السابقة على ظهور الماركسية . نبدأ بالقول ان وفاة « جين بول » (٢) في عام ١٨٢٥ وفرديريك شليجل (٣) في عام ١٨٢٩ وهيجل في عام ١٨٣١ ثم وفاة جوته بالذات في عام ١٨٣٢ علامة تدل على انتهاء فترة عظيمة وزاهرة في تاريخ الفكر الأدبي الألماني . وفي سنوات حياته الأخيرة عبر جوته بشكل متكرر عن نهاية أوروبا القديمة كما تنبأ هيجل باندثار جميع الفنون في القريب العاجل . وظهر رد فعل قوى ضد جوته وضد الرومانسية واتجه النقد الأدبي الى الاهتمام بواقع الحياة المعاش والازورار عن القيم الجمالية الخالصة فضلا عن الاهتمام بالثقافة القومية دون الثقافة الفردية والى الاهتمام بالمشاكل المعاصرة دون الانغلاق في الماضي ومن ثم شاعت روح جديدة تثق بالمستقبل وتؤمن بحتمية التقدم . وانتشرت هذه الروح الجديدة حتى استطاعت ان ترسخ في تربة الفكر الألماني . ولكن

الساحة الثقافية كانت تمر بمختلف الاتجاهات التي تتراوح بين المحافظة الفكرية المستقاة من افكار القرن الثامن عشر والفكر الثورى الجامح كما يتمثل فى ظهور الفكر الماركسى . ففرانز جريلبارزر (٤) (١٧٩١ - ١٨٧٢) الكاتب المسرحى ينتمى فى فكره بوضوح الى القرن الثامن عشر . وبوجه عام تدل كتاباته النقدية على أن آراءه ومواقفه تتفق مع جوته وشيلر (٥) ولسنج (٦) وتتعاطف مع الكلاسيكيين فى وجه الرومانسية وبخاصة رومانسية أ . و . شليجل وفى وجه الفلسفات التأملية وبالذات فلسفة هيغل المثالية . ولم يكن جريلبارزر ناقدًا فى المقام الأول بل شاعرا بالدرجة الأولى يمقت النظريات والأفكار المتزمتة لا يؤمن بأن تاريخ الأدب حلقات متصلة من الاستمرار والتواصل والتطور كما أنه لا يؤمن بفكرة الابداع الجماعى ولكنه يؤمن بالدور الذى تلعبه الصدفة فى ظهور العبقرية . ويجار جريلبارزر بالشكوى من جيرفينوس (٧) لأنه يذهب فى كتابه « تاريخ الأدب القومى الألمانى » الى حتمية التاريخ الأدبى والى استبعاد الصدفة والعبقرية والغاء قدرتهما على التأثير فى مجريات الأمور . والرأى عنده أن تقدم الفنون يعتمد على الموهبة ولا يعتمد على أحداث التاريخ وان جوته كان سيصبح نفس الشاعر العظيم حتى اذا لم يكن هناك فردريك الأكبر ليشمله برعايته . وحتى يثبت أن الفن منفصل عن حركة التاريخ نراه يقول ان الثورة الفرنسية عجزت عن أن تنجب شاعرا واحدا . وهو يستهزا بفكرة هيغل ان الفن وشيك الاندثار مضيئا الى ذلك أنه يستحيل علينا تفسير ظهور أى شاعر على أساس المصادر والتقاليد السابقة على ظهوره لأن العبقرية معجزة وخارقة من خوارق الطبيعة . كما أنه يرى عدم جدوى النقد الأدبى وخاصة نقد الشعر ويعتبره من سقط المتاع بالمقارنة بالأعمال الخلاقة . وجريلبارزر ليس صاحب نظرية جمالية متكاملة . فضلا عن أن كلاسيكيته لا تعنى خلو أدبه تعاما من كل أثر للرومانسية . وتمثل آراؤه فى الدراما أهم جانب فى نقده . فهو يرى أن شيلر يخطئ حين يذهب الى أن التراجيديا تتضمن الايمان بحرية الانسان وانتصاره على الحتم والضرورة . فضلا عن أنه يعيب على أ . و . شليجل قوله ان القدر يقتصر وجوده على دراما

الأقدمين . والرأى عنده أن الايمان بالعناية الالهية - وهو المقابل المسيحي لفكرة القدر عند الأقدمين - يجعل من المستحيل على الانسان تأليف المأسى وهناك بعض الجوانب المتعارضة فى شخصية جريلبارزر ، فبالرغم من كلاسيكيته التى جعلته يؤمن بالضرورة والسببية الصارمة فانه عبر عن اعجابه الشديد بشكسبير ولوب دى فيجا (٨) وامتدح ذلك النوع من الدراما القادر على ابراز دور الصدفة وتصويرها على نحو واقعى . والرأى عنده أيضا ان الكاتب المسرحى الذى يعالج أحداث التاريخ له مطلق الحرية فى تغييرها مثلما فعل شيلر وشكسبير فى مسرحياتهما . وبسبب محافظته الفكرية نراه يتخذ موقفا مناهضا من جماعة الألمان الشبان ومن ليبرالياتهم السياسية ، فضلا عن مقتته للرومانسيين الألمان . وتعرف جريلبارزر على الشاعر الليبرالى الثائر هينى (٩) ولكن هذا الشاعر لم يرق فى عينيه . وبعد جريلبارزر أخذت الرومانسية الألمانية تترعرع على يد عائلة جريمز (١٠) وبدأت الانظار تتجه نحو دراسة الآثار الألمانية القديمة وبالذات نحو أدب القرون الوسطى . وينعكس هذا فى كتابات الشاعر العالم الناقد لودفيج أوهلاند (١١) (١٧٨٧ - ١٨٦٢) الذى توفر على دراسة الملاحم الفرنسية القديمة التى ذهب الى أنها تنحدر من جذور ألمانية قديمة . وركز أوهلاند فى كتاباته على اعادة بناء الأساطير البطولية عند الألمان الأقدمين وأولاهما اهتماما يفوق اهتمامه بالأساطير الدينية ورومانسيات الفروسية والحب العذرى . فضلا عن توفره على دراسة الأغانى الشعبية . ورأى أوهلاند أن هذه الأنواع الأدبية توالى ظهورها فى ترتيب زمنى يتفق مع التغيرات التى حدثت فى كيان المجتمع . ويعتبر أوهلاند من أوائل الذين درسوا تاريخ الأدب الألمانى القديم .

أما الشاعر الغنائى المبدع جوزيف فون ايخندورف (١٢) (١٧٨٨ - ١٨٥٧) والذى ألف أربعة كتب فى تاريخ الأدب فيمثل أول محاولة لتفسير هذا التاريخ من وجهة نظر الكنيسة الرومانية الكاثوليكية على نحو متسق . وفى رأيه أن العصور الوسطى تجسدت فيها الوحدة المثالية الرائعة بين

الشعر والدين ، تلك الوحدة التي اندثرت باندثار العصور الوسطى ، الأمر الذى أدى الى حدوث انفصام فى شخصية الانسان الأوربي تمثل فى الإفراط فى الايمان بالعقل كما تمثل فى الإفراط فى الايمان بالعاطفة . فضلا عن انه أدى الى ظهور الاحادية (١٣) . وفى رأيه أن الحركة الرومانسية تمثل جهدا عظيما وشجاعا لاعادة تلك الوحدة المفقودة بين الشعر والدين التي عرفتھا القرون الوسطى . وينتمى نقد ايخندورف الى جو فكرى جديد تأصل فى منتصف القرن التاسع عشر . جو مشحون بالأيديولوجية يزور عن الاعتبارات الجمالية ولا يأبه بها الا فى أضيق الحدود . ومعنى هذا أن الأدب فى يد ايخندورف تحول الى سلاح لشن الحروب العقائدية والانتصار لها . وذهب ايخندورف - تمشيا مع هذه النظرة الأيديولوجية والعقائدية الى الأدب - الى أن شكسبير ينمى فى مسرحياته أقول نجم الفكر الكاثوليكي . فضلا عن أنه يفسر زيارة هاملت الى ويتنبرج (١٤) على أنها دلالة على أن شكسبير يرى أن هذه المدينة ضلت سواء السبيل حين سادها الشك فى الالهية والدين .

واستمرت الحرب العقائدية ضد جوته الذى أعلى من شأوه عدد غير من معاصريه من الأدباء والنقاد أمثال شليجل وويلهلم فون هومبولدت (١٥) وف . و . سولجر (١٦) وفارنهاجن فون انسن (١٧) وزوجته راحيل ليفن (١٨) وكارل ارنست سكوبارت (١٩) وكارل جوستاف كاروس (٢٠) . فقد سخط عليه أتباع مارتن لوثر المحافظون الذين عابوا عليه استخفافه بالدين كما عابوا عليه انفلاته الأخلاقى . ثم جاء ولفجانج منزيل (٢١) (١٧٩٨ - ١٨٧٢) فأضاف الى هذا الهجوم بعدا سياسيا جديدا فقد رمى منزيل بالافتقار الى الروح الألمانية القومية كما اتهمه بنسف الانتماء الى الأمة الألمانية بدعوته الى عالمية الأدب وبانفتاحه على ثمرات الآداب العالمية دون تفرقة أو تمييز . وأغضب هذا الاتهام الناقد الروسى المعروف بلنسكى فحفزه الى الرد عليه بمقال مستفيض .

وإذا كان هجوم منزيل على جوته ينبعث من منظور سياسى قومى فان هجوم لودفيج بورن (٢٢) (١٧٨٦ - ١٨٣٧) عليه ينبعث من منظور سياسى ليبرالى وراديكالى . ولم يتناول بورن فى هجومه عليه اعماله الأدبية بالنقد والتحليل ولكنه ركز على ما يظهره جوته من عطف على طبقة الارستقراط واحترامه لها ، كما أنه اتهمه بالأثرة والنأي عن مشاكل الشعب الألمانى . وإذا كانت لبورن أهمية تذكر فانها ترجع الى مناقشته للادب من منظور سياسى بحت . وليس أدل على ذلك من قوله ان المسرح لم يزدهر فى ألمانيا بسبب انعدام الحرية السياسية فيها .

وليس من شك أن هنريك هينى (١٧٩٧ - ١٨٥٦) هو أعظم شاعر عرفته ألمانيا فى تلك الفترة . بدأ هينى حياته متأثرا بالرومانسية وترسم خطى شليجل ونوفاليس (٢٣) وهفمان (٢٤) . ولكنه تخلص فيما بعد من نفوذهم عليه ورفض كل أشكال العصور الوسطى والتصوف والحمية الوطنية التيوتونية . ورغم اتفاقه مع بورن فى الفكر الليبرالى والراديكالى فان استغراق بورن فى السياسة لم يرقه ورأى فيه طرازا جديدا من المتعصبين . ورأى هينى الذى آمن بمذهب سان سيمون أن انتصار الشيوعية أو توزيع الديمقراطية بالتساوى خطر يهدد كل ما أحرزته الحضارة من تقدم وازدهار . ويعترض على الصورة الزاهرة التى رسمتها مدام دى ستايل لألمانيا والتى تمجد روحانية الألمان وأمانتهم وفضيلتهم وثقافتهم فيذكر لها سجون ألمانيا ومواخيرها وتكنايتها والرقابة الصارمة التى تفرضها السلطات الألمانية على النشاط الفكرى والأدبى بعكس فرنسا التى لا يرسف فيها الفكر فى الأغلال . ويدمج هينى الفلسفة الألمانية بأنها ضارة تخفى الالحاد فى طياتها وتمهد السبيل لظهور أشد الحركات عنفا وثورة واضطرابا . ويهاجم هينى الرومانسية الألمانية ويعيب على مدام دى ستايل انخداعها ببريقها فالرومانسية الألمانية فى نظره لا تعدو أن تكون واجهة تخفى الرومانية الكاثوليكية وجهها القبيح وراءها . وهو يمتدح جورج صاند واصفا اياها بأنها أعظم كاتبة انجبتها فرنسا كما أنه يمتدح بلزاك لأنه درس المرأة بعلمية تذكرنا بدراسة عالم الحيوان لأنواع الحيوانات ودراسة عالم الطب

لأنواع الأمراض . ويحمل هينى حملة شعواء على هيجو ويصف مسرحياته بالبرودة والافتعال والافتقار الى الذوق ويصفه بأنه أحذب ليس من الناحية الفيزيائية فحسب بل من الناحية الروحية أيضا . وبالرغم من أن التزام هينى السياسى يلون كتاباته فانه استطاع أن يرى من الناحية النظرية على أقل تقدير ان الفن له استقلاله الخاص به والذي يصونه من أن يتحول الى تابع فى خدمة الدين أو السياسة . فالفن هدف وغاية فى حد ذاته . ولكن الأمور كثيرا ما أختلطت عليه فنجده يعبر عن طائفة من الأفكار المتناقضة مثل تقريظه لجماعة ألمانيا الفتاة لأنها لا تريد التفرقة بين الفن والحياة أو فصل السياسة عن الدراسة والفن والدين . فضلا عن أن ايمانه النظرى باستقلال الفن لم يحل دون حكمه على معاصريه بمعايير ايدولوجية بحتة . وتتسم آراؤه بالليبرالية وكراهية رجال الدين وبمقته زهو الألمان الملتاث بقوميتهم وعراقتهم . ورغم مقته لرجال الاكليروس فان الأدب الألمانى والأدب الشعبى فى القرون الوسطى كان أثيرا الى قلبه . ولم يمل قط من امتداح الأدب الشعبى الألمانى والأساطير الألمانية . كما أن ايمانه بقدرة الشعوب على الخلق والابداع كانت عميقة وراسخة . وهو يثنى على فنانى عصر النهضة لأن أعمالهم تمثل الوحدة الكاملة والانسجام التام بين الفن والحياة .

وهو حين يتحدث عن عودة هذه الوحدة المفقودة فانه لا يفكر فى الحاضر ولكنه يرنو بنظره الى مستقبل يمكن فيه لهذه الوحدة أن تعود . ويرى هينى - شأنه فى ذلك شأن جوته وشلنج (٢٥) - ان هناك وشائج تربط بين الفن والطبيعة ربطا وثيقا . ولكن هذا لا يعنى ايمانه بالواقعية أو أن الفن محاكاة للطبيعة . فالفن فى نظره شكل أولا وأخيرا أما المادة أو المضمون فلا يعنى شيئا على الاطلاق . ورغم اعجابه بعائلة جريمز فانه رفض أن يشاركها رأى بأن عصر الشعر الشعبى قد ولى وأن زمانه قد أنتهى . ولم ير هينى أنه يمكن احياء الشعر الشعبى فحسب بل انه عمل بنفسه على احياؤه . ومن ثم عالج موضوعات الغناء والموسيقى والرقص فيما نظمه من أشعار وهو يمتدح الأعمال الفنية العظيمة فى الماضى لما تحلت به من موضوعية ويذهب الى أن السخرية جوهر الفن وانها ترياق

للافراط في العواطف المائعة ولأفكار القرون الوسطى . والرأى عنده أن أسلوب الكاتب لا ينم عن شخصيته كما يقول لنا بوفون (٢٦) فالكاتب يستخدم الأسلوب بموضوعية تخفى شخصية صاحبه . وليس من شك أن اعجابه بأعمال أرسطوفان وسرفانتيس وموليير وستيرن وبعض كوميديات شكسبير يرجع الى ايمانه بأهمية السخرية . ولكن بعض ممارساته النقدية تدل على جنوحه في كتاباته نحو الهجاء الذي يتسم أحيانا بالمرارة والفظاظة والخشونة . ويمكن القول ان موقف هينى النقدى لم يكن واضحا فهو ليبرالى ورومانسى رغم هجومه على الرومانسية وهو جمالى رغم أنه استغل مقالاته للدعوة الى أفكاره . ويتجلى لنا هذا من موقفه من جوته الذي ازدراه لخنوعه السياسى وأعجب به لفنه .

فى العاشر من ديسمبر عام ١٨٣٥ أصدر البرلمان الألمانى قرارا بحظر نشاط مجموعة أدبية صغيرة عرفت فى تاريخ الأدب الألمانى باسم جماعة ألمانيا الفتاة وشمل قرار الحظر بالذات نشاط خمسة من الكتاب المتصلين بها هم هينى وجاتزكو (٢٧) ووينبارج (٢٨) ولوب (٢٩) ومندت (٣٠) . وتكونت هذه الجماعة من مجموعة متنافرة من الأدباء لا يجمع بينهم سوى أنهم جميعا يؤمنون بالليبرالية والتقدم وبأن للأدب مهمة اجتماعية ينبغى عليه أن يضطلع بها . وكان كثير من أعضاء الجماعة لا يعرفون بعضهم البعض كما أنه لم يكن لديهم أى برنامج سياسى محدد . فضلا عن أن الخصومة باعدت بين الكثيرين منهم . ومع هذا فقد شاع عن هذه الجماعة افراطها فى الثورة والراديكالية دون أن يكون لهذه السمعة سند من الواقع . وحين أباح البرلمان الألمانى نشاط الجماعة فى عام ١٨٤٢ أنفض السامر وتحللت الجماعة حتى أنه لم يبق منها سوى اسمها . ولم تكن هذه الجماعة تمثل أى خطر سياسى حقيقى بل كان من السهل على السلطة أن تستقطب الكثيرين منهم . وساعد لودولف واينبارج (١٨٠٢ - ١٨٧٢) أكثر من غيره على ذيوع اسم الجماعة بأن أهدى اليها كتابه فى الجماليات الذى أصدره عام ١٨٢٤ وفيه نادى بأن ينبع الشعر من واقع الحياة . وفى كتابه يثنى واينبارج على هينى دائما فى حين أنه يمتدح جوتته أحيانا ويهاجمه أحيانا

أخرى • وازور كارل جاتزكو (١٨١١ - ١٨٧٨) وهنريك لوب (١٨٠٦ - ١٨٨٤) عن الجماليات وعن التنظير • وفى كتاباته دعا جاتزكو بقوة الى مناهضة الهيكلية والرومانسية والغنائية واستهوته الرواية كفن جديد دون أن يتبنى أية نظرة واضحة عن الواقعية التى يدافع عنها وأمن جاتزكو بدعوة جوته الى عالمية الأدب دون أن يرى تعارضا بين قومية الأدب وعالميته •

أما ثيودور مندت (١٨٠٨ - ١٨٦١) فنظر الى الأدب على أنه علم قومى منسجم ومتماسك كما أنه شيء ملموس يمثل عقل الأمة على حقيقته وبالرغم من أن مندت هاجم الرومانسية على الصعيدين السياسى والأدبى فإنه دافع عنها كشيء ضرورى وتقدمى لأنها تعيد الى الأدب صلته بحياة الأمة • فالرومانسية فى رأيه ليست رجعية ولا هى كتلكة رومانية كما يحلو لبعض الناس أن يظنوا • وأمن مندت - شأنه فى ذلك شأن جاتزكو - بأن قومية الأدب لا تتنافى مع عالميته يقول مندت فى هذا الشأن ان قومية الأدب هى جوهره المكنون وسر حلاوته وجاذبيته ولا بد للأدب أن يوغل فى المحلية والقومية حتى يمكنه أن يصبح جزءا من الأدب العالمى • وتتميز كتابات مندت بطغيان ايدولوجيته الليبرالية البروتستانتية على نقده الأدبى • كما أنها تبرز الأثر الذى تمارسه القوى الايدولوجية على الأدب •

ووقف جورج جوتفريد جيرفينوس (١٨٠٥ - ١٨٧١) موقفا معاديا من جماعة المانيا الفتاة فضلا عن عداؤه لبورن واحتقاره لهينى رغم اشتراكه مع هينى فى نفس الاتجاه الليبرالى ونفس رغبته فى مزج الفن بالسياسة والاجتماع • وذهب جيرفينوس الى أن زمن الشعر قد ولى وانتهى وتمنى لو أن الفعل السياسى حل محل منظوم الكلم بل تمنى أن تتحقق الثورة التى كان جوته يخشى من اندلاعها • وكان ايمانه العميق الصادق بالليبرالية الديموقراطية سببا فى سحق السلطات عليه • وأعلن جيرفينوس بصراحة تامة رفضه للفن القائم على الأسس الجمالية وأصر على رؤية الشعر والأدب من منظور اجتماعى بحت • ولكن ازوراره عن الجماليات لا يعنى خلو نقده

منها أو افتقاره اليها . ورأى - شأنه فى ذلك شأن هيجل - أن هناك علاقة حتمية بين شعر أية أمة وتطورها القومى .

ومن ثم نراه يتتبع هذه العلاقة فى تناوله لمسرحية فاوست لجوته . وهو يناصب الرومانسية العداء لأنها تبعدنا عن الحقيقة والواقع ولأنها تناصر الرجعية السياسية وتجنح نحو الكتلة ونحو الغنائية الغامضة . ويتهم جرفينوس الرومانسية بعدم الاحساس بالمسئولية الاخلاقية والاستغراق فى أحلام لا طائل من ورائها . ولأن نقده يتسم بالطابع الكلاسيكى فإننا نراه يعبر عن إعجابه بغير حدود بالأدب الاغريقى وبخاصة هوميروس كما يعبر عن حبه لشكسبير واحترامه للسنج وتقديره لمسرح جوته وشيلر الكلاسيكى . أما اعتزازه بالروح القومية فيتجلى فى طريقة تناوله للادب الألمانى فى القرون الوسطى . ورغم طابعه الكلاسيكى فإنه يظهر مقنا للادب اللاتينى وتقاليده وللدوق الكاثوليكي المزرکش المعروف باسم الباروك . ويمتدح جرفينوس موهبة جوته التى جعلته قادرا على الاستمتاع العميق بالأشياء ووصفها فى موضوعية فى أن واحد . وهو يرى أن جوته فى جوهره شاعر ملحمى ولكنه فاشل فى كتابة التراجيديا تدفعه طبيعته الى إثارة السكينة والهدوء فى عزلته الباردة على قمة جبل الأولب . ويعيب جرفينوس عليه فشله فى أدراك مغزى الثورة الفرنسية وولائه الذليل للملوك والاباطرة . ويعتقد جرفينوس ان شيلر أصاب نجاحا فى التأليف التراجيدى الذى فشل جوته فيه وأن الفرق بين الملحمة والتراجيديا يكمن فى موضوعية الأولى وذاتية الثانية . فضلا عن أن الملحمة تتجه شطر الماضى فى حين أن التراجيديا تواجه الحاضر . وفى تقييمه للأنواع الأدبية المختلفة يضع جرفينوس الملحمة والتراجيديا على رأس القائمة . وهو يزدري الشعر الغنائى والشعر القائم على الوعظ والارشاد . وفى كتابه المكون من أربعة أجزاء عن شكسبير نراه يعالج المسرحيات الشكسبيرية على نحو علمانى ويقول انها تتضمن حقيقة مفادها أن الاخلاق لا تنفصل عن الشعر الحق . وساءه أن يحيد شكسبير عن هذا المبدأ فى مسرحية « أنطونيوس وكليوباترة » . ورغم تأثره أحيانا بالفكر الهيجيلى فإنه ناصب هذا الفكر

العداء . واليه يرجع الفضل فى مقارنة حالة ألمانيا بحالة هاملت وهو قول أشاعه الشاعر فريجلراث (٢١) فيما بعد عندما جعله عصب أحد قصائده .

كان لفلسفة هيغل المثالية أعمق الأثر فى حركة النقد الأدبى الألمانى حتى أثناء حياة هيغل نفسه ، أى قبل صدور كتاب هيغل فى علم الجمال عام ١٨٢٥ بعد أن وافته المنية . وفى غمرة حماسهم الأفكار هيغل نسى تلاميذه ومريدوه أن معلمهم اتخذ موقفا متزنا يؤكد ضرورة اتحاد الأفكار بالأخيلة والمضمون بالشكل . وتحول النقد الأدبى الهيجيلى على أيدي هؤلاء التلاميذ والمريدين الى سعى دعوب الى الكشف عما يحتويه أى عمل فنى من مضمون فلسفى أو أخلاقى أو دينى . وحتى قبل أن ينشر جوته الجزء الثانى من فاوست قام الناقد كارل فردريك جوشيل (٣٢) (١٧٨٤ - ١٨٦٢) بتطبيق المنهج الهيجيلى على الجزء الأول من المسرحية الذى وصفه بأنه تعبير شعري عن فلسفة هيغل . يقول جوشيل فى هذا الشأن أن الدرب الذى سلكه فاوست هو نفس الدرب الذى يسلكه الفكر الانسانى الذى يجتاز فى تطوره كل أنواع الخلافات والصراعات بين الانسان والله والذات والموضوع والفرد والجماعة وبين عالما الأرض والعالم الآخر . ولم يمض على ذلك أكثر من عام حتى نشر هيرمان فريدريك ويلهلم هينريش (٣٣) فى عام ١٨٢٥ كتابا عن فاوست ينهج نفس المنهج الهيجيلى كان سببا فى لفت أنظار هيغل نفسه اليه . ولم يكن جوته الأديب الوحيد الذى تعرض لتطبيق الأفكار الهيجيلية عليه فقد طبقها ادوارد جانز (٣٤) (١٧٩٨ - ١٨٣٩) على مسرحيات شكسبير . وفى أعماله النقدية الباكورة اتبع هرمان أولريس (٣٥) (١٨٠٦ - ١٨٨٤) المنهج الهيجيلى وراح يثبت فيها أن شكسبير يعبر فى مسرحياته عن وجهة النظر المسيحية على نحو متسق ومتكامل . ويعتبر جانز أول ناقد أدبى هاجم انتقام هاملت لمقتل أبيه على أساس مسيحي . ويشبه هنريك ثيودور رويشر (٣٦) (١٨٠٢ - ١٨٧١) الناقد أوليس من حيث أن مقالاته الباكورة عن شكسبير وجوته تنم عن شسدة تأثرها بالهيجيلية . وترجع أهمية روتشر الى الأثر العميق الذى تركه على الناقد الروسى الكبير بلنسكى . ويتميز كارل روزنكرانز (٣٧) (١٨٠٥ - ١٨٧٩) - مؤلف سيرة حياة هيغل

الذى طبق الأفكار الهيجيلية على مفهومه للادب الألماني فى العصور الوسطى - بأنه يتفوق على أقرانه بتعمقه فى تاريخ الأدب الألماني . ولكن روزنكرانز فى أيامه اللاحقة تخلص ببطء وبالتدريج من نفوذ الهيجيلية عليه . ورغم هذا نراه يسعى فى كتابه عن جوته أن يثبت أن جوته فى أدبه تطور نحو الفكرة وفى اتجاه المثال الهيجيلى ، كما أنه أظهر تعاطفا واضحا مع ديديرو الذى اشتهر بالاحاد والمادية والانحلال الخلقى . وسار الناقد فردريك ثيودور فيشر (٢٨) (١٨٠٧ - ١٨٨٧) على نفس الدرب الهيجيلى ، الأمر الذى قاده فى النهاية الى الاهتمام بالواقعية الجديدة وعلم النفس التجريبي . وكتب فيشر باستفاضة عن جوته وشكسبير وشن هجوما شديدا الوطأة على الجزء الثانى من مسرحية فاوست لجوته . ولكن مسرحيات شكسبير التاريخية راقت فى عينيه فدافع عنها على اعتبار أنها مثال يحتذىه الألمان وسعى فيشر فى نقده الى التوفيق بين المثالية والواقعية وبين شكسبير والكلاسيكية الألمانية كما عبر عن تذوقه للموسى لفن أدوارد موريك (٣٩) الغنائى وواقعية جوتفريد كيلر (٤٠) الفكهة . ورغم تأثر فيشر بالهيجيلية فإن اتباعه لها لم يكن شديدا أو كاملا . ولم يوافق فيشر على فكرة هيغل القائلة بأن الفنون على وشك الاندثار ولكنه شارك الكثيرين من معاصريه فى اعتقادهم أنها تمر بمرحلة انهيار مؤقتة . وأنتقد فيشر جماعة ألمانيا الفتاة انتقادا مرا واتهم الشعراء المعاصرين له مثل هرويج (٤١) بخلوهم من الموهبة وبأن السياسة أفسدت شعرهم فضلا عن أنه عبر عن زبائنه بهيئى . ورغم أن فيشر بدأ حياته كديموقراطى راديكالى فإنه أصبح محافظا من الناحية السياسية فى نهاية حياته وواحدا من المعجبين ببسمارك . وهكذا تخلى فيشر بمضى الوقت عن هيجيليته السابقة ليؤمن بالمذهب الوضعى والواقعية المعتدلة .

وحين تقدمت به السن اعترف فيشر بشجاعة تستحق الاعجاب بخلل المفاهيم الجمالية الهيجيلية التى سبق أن اعتنقها والتى نبذها ليحتضن المفاهيم الجمالية الكانطية . كما أنه أعترف بخطئه وخطأ الهيجيليين معا فى التقليل من شأن مشكلات بناء العمل الفنى وشكله الخارجى . وفى تلك الأيام توفر

على دراسة الرمز . وترك فيشر (الذى يعد نموذجا للتحول من الايمان باليهيغيلية الى الايمان بعلم النفس) بصمات واضحة على كثير من النقاد اللاحقين الذين عنوا باستقصاء الرمزية وعلاقة الشكل بالمضمون . ولم يكن فيشر الوحيد الذى تمرد على اليهيغيلية أو نبذها فقد اشترك معه فى رفضها عـدد كبير من معاصريه وفى مقدمتهم ثيودور ولهم (٤٢) دانزيل (١٨١٨ - ١٨٥٠) الذى مهد السبيل لظهور عالم الجمال الايطالى المعروف بنيتى كروتشى (٤٣) انحى دانزيل باللائمة على ما تورط فيه هيجل من خلط بين الفن والدين وعلى عجزه أن يرى أن كل عمل فنى شيء فريد وله وجود حقيقى وملموس وأنه ليس مجرد شكل خاص من أشكال التعبير عن الحقيقة ويقول دانزيل أن كثرة تفلسف اليهيغيليين فى مجال الفن أدى بهم الى التشديق بأمور معروفة فى فلسفة الدين والقانون وتكرارها على أنها مضامين فنية . وأنكر أن لشكسيير أو لأى شاعر آخر وجهة نظر شاملة ومتكاملة عن العالم . كما ذهب الى خلط فصل الأفكار أو المضمون عن العمل الفنى ، فالعمل الفنى وحدة متكاملة وقائمة بذاتها .

يعتبر المؤلف المسرحى الألمانى فردريك هيل (١٨١٣ - ١٨٦٢) الرائد الذى سار هنريك ابسن على دربه . وبالرغم من أن هيل ينكر انتماءه الى المدرسة اليهيغيلية ويعبر عن نقاد صبره أمام فلسفتها المجردة وديالكتيكها وامام ما يسميه تفاؤلها الزائف فان ممارسته الأدبية الفعلية تدل على شدة تأثره باليهيغيلية . فضلا عن أنه اقترب فى أواخر أيامه من المفهوم الهيجيلى للتراجيديا ربما لوقوعه تحت تأثير روتشر . وكان هيل على صلة ببعض اليهيغيليين ومن بينهم فيلكس بامبرج (٤٥) كما أنه كان يعرف كلا من أرنولد روج (٤٦) ومنذت رغم خلافه فى رأى معهما . وتنضح كتاباته (التى تركز على الدور الفرويدي الذى يلعبه اللاوعى فى مجال الخلق الفنى وضرورة تعلق الفنان تعلقا شخسيا بالمادة التى يعالجها) بالرومانسية المفرطة . ومن دلائل هذه الرومانسية أنه يشبه قرض الشعر بالنزيف ويقارن بينه وبين المشى أثناء النوم أو الاسترسال فى الاحلام . وهو يرى أن الشعر فلسفة تحققت وتثبت من الحياة . والتراجيديا فى

نظرة تدور بشكل أو آخر حول موضوع واحد هو علاقة الانسان بالفكرة أو علاقته بنظام العالم الذى يعيش فيه ، أى أنها تدور حول علاقة الجزء بالكل والفرد بالكون كما أنها تمثل انهزام الفرد وانسحاقه أمام الكون ، الأمر الذى يدل على ايمان هيبيل بالتحتمية التشاؤمية . ورغم هذا فإن هيبيل لا يوافق على فلسفة شوبنهاور المتشائمة والداعية الى تحطيم ارادة الحياة . ويظهر هيبيل اهتماما واضحا بالعلاقة التى تربط بين التراجيديا وبين الماضى والحاضر . وهو يتحدث عن التراجيديا أحيانا كما لو كانت مرادفا للتاريخ ويسمى الفن « أرقى أنواع التاريخ ، والتراجيديا فى اعتقاده لا تحدث أساسا الا فى فترات الأزمات عبر التاريخ . وهيبيل فى مسرحياته التراجيدية يصور الصراع بين شخصها على أنه صراع بين عموميات وليس صراعا بين أفراد . فشخصية هيرودس فى أدبه تمثل اليهودية وشخصية ميريام تمثل التجدد وميلاد الفردية من جديد بالمعنى المسيحى . وبالرغم من أن هيبيل يعتبر التراجيديا والتاريخ شيئا واحدا فإنه يعبر عن احتقاره للدراما التاريخية المؤلفة فى عصره كما أنه يعبر عن زرايته بالمسرحيات الألمانية الوطنية التى تسعى الى احياء أمجاد الشعب الألمانى القديمة . والأزمات التاريخية التى يتناولها هيبيل فى مسرحياته كما أسلفنا تدور حول الصراعات الانسانية العامة مثل الصراع بين اليهودية والوثنية وبين الرجل والمرأة وبين الدولة والفرد وبين الفرد والمجتمع . ولكن يبدو ان الصراعات الناشئة عن الفقر والفوارق الطبقيّة لا تؤرقه أو تثير اهتمامه . وفى رأيه أنه اذا كانت الصحافة تعكس صورة الواقع والحاضر بشكل سطحي فإن الدراما تفعل نفس الشيء بصورة أشد ما تكون عمقا . فالدراما التى لا تنبعث من هموم عصرها ومشكلاته دراما تسرى فيها بروية الموت .

والشاعر - شأنه فى ذلك شأن الكاتب المسرحى - هو مؤرخ لعصره الذى لا يعكس صورة زمانه . فحسب بل يستشرف المستقبل أيضا . واستطاع هيبيل أن يخفى ما يشوب مفهومه الغامض والمتناقض للشعر عن

طريق التوفيق بين عدة مواقف واتجاهات مختلفة مثل القول بأن الشاعر هو المفسر الحقيقي للماضى وهو لسان حال عصره كما أنه البشير الذى يعلن قسودوم عهد جديد . ويضيف هيجل الى هذا قوله ان الفن ضمير الانسانية .

دب الشقاق والخلاف بين تلاميذ هيجل وأتباعه حتى فى أثناء حياته . ولكن انقسامهم الفعلى فيما بينهم الى جناحين أحدهما يسارى والآخر يمينى أصبح واضحا للعيان عندما صرح به دافيد فردريش سترأوس (٤٧) فى عام ١٨٣٧ . وتزعم أرنولد روج بالاشتراك مع ثيودور اختر ماير (٤٨) الجناح اليسارى وتركز الخلاف بين اليسار الهيجيلى واليمين الهيجيلى أساسا على السياسة والدين . فقد كان اليمين الهيجيلى محافظا فى حين أن اليسار الهيجيلى كان شديد التحمس للأفكار الليبرالية والراديكالية ، شديد الانتقاد للبروتستانتية التقليدية . وفى مجال النقد الأدبى كان أرنولد روج أبرز الهيجيلىين اليساريين ولسان حالهم . ومزج روج أفكار هيجل عن التاريخ بالسياسة الراديكالية وأعرب عن ثقته الكاملة فى تقدم البشرية وفهم روج حركة التاريخ على أنها عملية طويلة تتجه نحو تحقيق الحرية ورأى أن الأدب مرآة تعكس حركة التاريخ من ناحية وتسعى الى تحقيق الحرية من ناحية أخرى . وذهب روج الى أن الشاعر ابن عصره بالحقم والضرورة يتأثر به كما يؤثر فيه . وموقف الشاعر من حركة التاريخ سلبي وإيجابى معا فهو سلبي من حيث أنه يعكس هذه الحركة وهو ايجابى من حيث أنه يتحرك فى اتجاهها نحو مستقبل زاهر ، الأمر الذى يعنى أن الشاعر بالضرورة لا بد أن يكون مصلحا اجتماعيا وثوريا معا . ومن ثم نراه يمتدح قصائد جورج هيرويج السياسية . والرأى عنده أن الخلق الفنى والثورية صنوان . وهو يثنى على حركة التنوير التى ترعرت فى القرن الثامن عشر لأنها تؤكد حقيقة العلم وضرورة السعى نحو الحرية كما أنها تؤكد وجود المثل العليا فى الفن . ولكن ثناءه على عقلانية القرن الثامن عشر كان مشوبا بالتحفظ الراجع الى ادراكه لحدود هذه العقلانية وقصورها . فضلا عن وعيه الشديد بما درجنا اليوم على تسميته بخربة الفنان عن

مجتمعه وهو يعبر عن سخطه على عالمة الفن التي يدعو اليها البعض بمعزل عن
أى منظور أو سياق تاريخى . فعالمية الفن الحقيقية لا تعفيه من معالجة
مشاكل عصره . ويتجلى لنا الجانب الاجتماعى فى نظرتة الفنية من أنه يلوم
شيلر وجوته لانشغالهما فى أدبهما بتحقيق الذات وتركيزهما على الثقافة
الفردية . وهو يعيب على جوته امتناعه عن الخوض فى السياسة . كما
أنه يعتبر الرومانسية عدوا للعقل وعقبة كؤودا فى سبيل التحام المثال
بالواقع لأن الرومانسية تدعو الى الاستغراق فى الخيال والأحلام . وهو
شديد الحساسية لروح العصر ويؤمن بحركة التاريخ . ورغم إعجابه بهينى
فانه يعيب عليه استغراقه فى نزواته الرومانسية ويصف شعره بأنه أشبه
ما يكون بالفتاة اللعوب . ولا يشك روج فى صدق ليبرالية هينى ولكنه ينهى
عليه باللائمة لأنه كعاشق للحرية يسمح للياس أن يدب فى قلبه وأن يفت فى
عضده ، الأمر الذى يضعف من استمساكه بقضيته .

الفصل الأول

كارل ماركس

الفصل الأول

كارل ماركس

تجمع كتب النقد الأدبي في الغرب - ناهيك عن الشرق - على أن حب كارل ماركس للفنون والآداب كان عظيما وأن قلبه ظل يخفق بهذا الحب طيلة حياته . ولولا انشغاله بدراسة الفلسفة والسياسية والاقتصاد لكان قد أولى الخلق الأدبي والممارسة النقدية الجانب الأكبر من اهتمامه . وفي هذا الصدد يقول ميخائيل ليشفتز (٤٩) في كتابه « فلسفة الفن عند كارل ماركس » (١٩٢٣) ان ماركس ولد في وقت بدأ الناس فيه ينصرفون عن الفن والأدب الى السياسة والاقتصاد . وحتى ندرك مقدار ولعه العظيم بالفنون والآداب نذكر ما كتبه أهله وذووه في هذا الشأن . تقول اليانور ابنته في مذكراتها التي كتبتها باللغة الانجليزية عام ١٨٩٥ بعنوان « ذكريات عن موهر » (٥٠) (موهر اسم الكنية الذي أطلقته عليه عائلته وأصدقائه الحميمون طوال حياته) : « كان موهر يقرأ أيضا للأولاد . ومن ثم فانه كان يقرأ لي - كما سبق أن قرأ لاخواتي البنات من قبل - كل أعمال هوميروس ودون كيشوت وألف ليلة وليلة . وتستطرد اليانور قائلة : « أحب أن أضيف أن ماركس كان يعود الى قراءة سكوت باستمرار وأن اعجابه

به ومعرفته له لا تقل عن اعجابه ببلزاك ومعرفته به . . وكان من عاداته أيضا أن يناقش مواطن القوة والضعف فيما يقرؤه على أولاده من كتب دون أن يجعلهم يشعرون أنه يقوم بتدريسهم وتلقينهم ، وتشهد اليانور أن أباهما لم يكن يقدر هينى كشاعر فحسب بل إنه أحبه كشخص من سويداء قلبه ، الأمر الذى جعله يلتمس له العاذير لشطحاته فى السياسة . وتضيف اليانور أن هينى كان يستقبل أى هجوم ولو تافه عليه بحساسية مرضية ، لدرجة أنه كثيرا ما كان يأتى الى والدها باكيا كلما أنهى عليه ناقد باللائمة . فكان والدها يكفكف دمه ويسعى الى التخفيف عنه . وتذكر اليانور أيضا أنه كان من عادة هينى أن يستشير أباهما فى شأن القصائد التى ينظمها وأن أباهما كان يناقشه بالساعات فى الألفاظ والتركيبات الواردة فى بعض مقاطعها .

وكتب بول لافارج (٥١) زوج أحد بنات ماركس الثلاثة فى « ذكريات عن ماركس » ، (١٨٩٠) أن حماءه كان يحمل التقدير الكبير لأعمال وليم كوبيت (٥٢) فضلا عن أن الشعارين دانتي وروبرت بيرنز (٥٣) كانا أثيرين الى قلبه . ويقول لافارج أنه كان أحيانا يطالع بالتناوب روايتين أو ثلاثة فى وقت واحد . فقد كان مثل داروين تستهويه قراءة القصص والروايات . ويؤكد أن سرفاتيس وبلزاك كانا الروائيين الأثيرين اليه . كما أن قصص بعض المحدثين أمثال بول دى كوك (٥٤) وتشارلس ليفر (٥٥) والكسندر ديماس الأب وولتر سكوت راقت له . ويضيف لافارج أن قصص المغامرة والدعابة كانت النوع الذى يحلو له . فضلا عن أنه اعتبر دون كيشوت رمزا للنبالة والفروسية التى لفظت أنفاسها على يد البورجوازية التى أمعنت فى الاستهزاء بهما والسخرية منهما .

وفى عام ١٩٢٨ كتبت فرانزيسكا كاجلمان (٥٦) التى كان ماركس ينزل ضيفا على بيت أبيها أنه أظهر اعجابا بترجمة روكرت (٥٧) لمقامات الحريري الى الألمانية فضلا عن اتقانه المذهل لمجموعة من اللغات الميتة والحية مثل

الاغريقية واللاتينية والفرنسية والأسبانية بالإضافة الى الروسية التي تعلمها بنفسه وقرأ بها في اعجاب أعمال تورجنيف وليرمنتوف (٥٨) .

طفولة غير عادية :

تقول اليانور ان ماركس أباهما كان يتمتع منذ نعومة أظفاره بموهبة فريدة في رواية القصص والحكاية . فقد كان في طفولته يحلو له أن يبطش بأخواته البنات ، يسومهن العذاب ويسوقهن أمامه كما يسوق المدرب الخيل والحياد . ورغم هذا كن يتحملن سوء معاملته لهن أملا في أن يظفرن منه بقصة أو حكاية يرويها لهن . فضلا عن أن أقرانه في المدرسة كانوا يخشون طول لسانه كما يخشون ما يقرضه عنهم من شعر لاذع ساخر . وكان والده - على عكس والد فريدريك انجلز (٥٩) - عاشقا للأدب شديد التعلق بروائع الأدب الألماني في القرن الثامن عشر وبخاصة أعمال شيلر . بالإضافة الى تبحره في الأدب الفرنسي الذي ظهر في هذا القرن . فقد كان يعرف فولتير وروسو عن ظهر قلب ، الأمر الذي ترك أثارا لا تنمحى في نفس الصبي .

طموح أدبي باكرا :

تلقى ماركس تعليمه في مدرسة فريدريك ويلهم (٦٠) بمدينة تراير (٦١) الصغيرة بألمانيا (أو بروسيا كما كانت تعرف آنذاك) . وفي تلك المدرسة أتقن اللغتين اللاتينية والاغريقية . ومن حسن حظه أنه تلقى الكلاسيكيات على يد مدرس موهوب اسمه فيتوس لورس (٦٢) أذكى فيه الاعجاب الشديد بالشاعر أوفيد لدرجة أن تحمسه دفعه في سن باكرا الى محاولة ترجمة بعض أشعاره الى الألمانية . وتشير تقارير المدرسة الى أن المقالات التي كلفه مدرسه بكتابتها عن المؤلفين الرومان تميزت بثناء الأفكار وبالتعمق في الموضوع . وبالرغم من اجادته للغة اليونانية القديمة فإنه لم يجتز امتحانها الأخير بالتفوق الذي كان مرجوا منه . وتلقى ملاحظات أحد مدرسيه ضوئا على السبب في ذلك . يقول مدرسه أنه ترجم القطعة التي أعطيت له في

الامتحان - وهى مأخوذة من كتاب « نساء من تراخيس » (٦٣) لسوفوكليس على نحو معقول ومستساغ . ولكن المدرس عاب على اجابة تلميذه أنها ابتعدت عن نقل ما يقصده المؤلف أحيانا ، كما أنه فاتته معنى الأبيات أحيانا أخرى . ورغم أن المدرسة غرست فى قلبه حبا عارما للأدب فإن كثيرا من الفضل فى ذلك يرجع الى البصمات الثقافية التى تركها أحد جيران العائلة فى تراير - وهو موظف كبير اسمه لودفيج فون وستفالن (٦٤) - فى تطوره الفكرى فى مستقبل شبابه . كان والد لودفيج متزوجا من ابنة قسيس اسكتلندى تدعى السيدة ويشارت (٦٥) التى أحضرت معها مكتبتها الخاصة من أدنبرة حيث استقر بها المقام فى الأراضى الألمانية . وأرضعت السيدة ويشارت ابنها حب الأدب بوجه عام وحب هوميروس وشكسبير بوجه خاص . ومن سخرية المقادير أن لودفيج عجز عن أن ينقل هذا الوله بالأدب الى ابنه جورج فى حين أنه نجح فى نقله الى تلميذه ورثيه كارل ماركس . ثم وقع ماركس فى غرام جينى (٦٦) ابنة لودفيج فتزوجها . ولازمته جينى طيلة حياته وقاسمته حتى النهاية شظف العيش ومره . (وكان بارا بها وبأولاده منها فلما ماتت حزن عليها حزنا شديدا وزهد فى الحياة من بعدها لدرجة أن صديق عمره انجلز قال ان ماركس توفى وهو حى بوفاتها) . وفى عام ١٨٣٥ (أى وهو فى نحو السابعة عشر تقريبا) رد ماركس على سؤال فى امتحان اتمام مرحلة الثانوية العامة عن طموح الشباب فى مستقبل حياتهم بقوله انتا لا نملك تحديد العلاقة التى تربطنا بالمجتمع فهى الى حد ما تتحدد لنا سلفا . وقد دعا هذا التعبير الباكر عن الحتمية أحد اتباعه وهو فرانز مهنج الى القول بأننا نستطيع أن نلتمس بذور الماركسية فى هذه العبارة التى وردت فى كراسية اجابته عن الامتحان . وهو رأى تعرض صاحبه بسببه الى سخرية كثير من الدارسين واستهزائهم .

التحق ماركس بجامعة بون لدراسة القانون الجنائى نزولا عن رغبة والده . ولكن سرعان ما ازور عن دراسة القانون ليكرس كل وقته لتنظيم الشعر . وتدل القصائد التى نظمها فى يفاعته على تأثره الشديد بشيلر وهيبنى وبالرومانسية الألمانية بوجه عام . وساعد على هذا التأثير أنه كان على اتصال

شخصى ببعض المساهمين فى الحركة الرومانسية مثل م^٠ شليجل والسيدة باتيناغون أرنييم (٦٧) • ويقول س^٠س^٠ بروور (٦٨) فى كتابه « كارل ماركس والأدب العالمى » (١٩٧٦) ان قصيدته « الكرامة الانسانية » تتضمن احساسا مبكرا بالاغتراب الذى أفرد له جانبا من كتاباته الناضجة اللاحقة • فضلا عن أنها تتضمن مشاعر أشد ما تكون قريبا من المشاعر البرومثيوسية • ويضيف بروور الى ذلك قوله ان ماركس تنبه منذ حياته الباكورة الى أنه من العبث أن نطالب الشعراء العظام بأن يعطونا ما لا تسمح عبقريتهم باعطائه • كما أنه من العبث أن نطالب جوته مثلا بالالتزام بقواعد الأخلاق وبالارثوذكسية الدينية •

استغرق ماركس فى شبابه فى نظم الشعر الغنائى الذى دافع عنه بقوله انه يبلور خبرات الانسان الماضية • ولكنه فى سنى نضجه انتقد نفسه لأنه سمح للعواطف المتدفقة المتأججة أن تتغلب على قصده واعتداله من ناحية وعلى احساسه بالشكل من ناحية أخرى • وتتضح لنا بوادر هذا التغير من خطاب أرسله الى والده بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٨٣٧ جاء فيه أنه يريد من الأدب أن يقترب من الواقع كما يطالب بأن يراعى الأديب الشكل مع العناية بالتركيز على المضمون • ويذهب ماركس فى هذا الخطاب الى أن الخدع البلاغية لا تصلح أن تكون بديلا عن الخيال الشعري • يقول ميخائيل ليفشتز أن ولله بالشعر سبب له أزمة داخلية بسبب التعارض بين رغبته فى ممارسة الخيال ورغبته فى العثور على حلول علمية للمشكلات الاجتماعية التى تؤرقه •

اشترك ماركس مع نفر من الشبان الهواة فى تكوين نادى الشعراء الذى لم يكن ناديا بالمعنى المعروف بل مجرد اجتماعات يعقدونها فى حانات بون لقراءة الشعر والتعليق عليه • وطلب الى والده الاتفاق على نشر بعض إنتاجه ولكن والده رفض أن يخاطر بأمواله ونصح ابنه بالتمهل فى النشر حتى يشتد عوده ويقوى على منافسة خيرة أدباء عصره من الألمان • ولكن احجام والده عن مساعدته لم يثبط همته أو يفت فى عضده • فقد واصل اهتمامه

الشديد بالخلق الأدبي وانكب على دراسة الفن الاغريقى والأساطير الاغريقية .
ويبلغ به الاعجاب بيرومثيوس أنه جعل منه شخصية محورية فى رسالته
لدكتوراه الفلسفة التى حصل عليها عام ١٨٤١ والتى تناول فيها الاختلافات
بين فلسفة الطبيعة عند اتباع ديمقريطس واتباع أبيقور .

وتدل أطروحته الفلسفية على أنه رغم تأثره الواضح بهيجل فقد اختط
لنفسه طريقا مستقلا . وهو لا يعيب على الأبيقورية ماديتها التى راقى له
بطبيعة الحال ولكنه يعيب عليها فرديتها . فالذرات التى تتكون منها المادة
فى فلسفة أبيقور تتميز باستقلالها التام عن بعضها البعض فى حين أن الذرة
المفردة ليس لها وجود مستقل عن الأجسام التى تدخل فى تكوينها . وهو
ينتقد المذهب الأبيقورى لما له من انعكاسات اجتماعية ضارة . فالمدلول
الاجتماعى لاستقلال الذرات هو أثره أفراد المجتمع وأنانيتهم وتصارعهم
وتطاحنهم . ورغم هذا كله فقد كان ماركس يحبذ مادية أبيقور ويفضلها على
مادية ديمقريطس لأن مادية ديمقريطس تتسم بالحتمية والآلية الصماء فى
حين أن مادية أبيقور توفر للانسان هامشا من الحرية والارادة لأن ذراته تتمتع
بشئ من حرية الحركة بسبب انحرافها عن مسارها أثناء هبوطها الى أسفل .
ويشرح ن . د . ليفرجود (٦٩) هذه النقطة فى كتابه « النشاط فى فلسفة
ماركس » المنشور فى لاهاي عام ١٩٦٧ .

ويلاحظ س . س . برور فى كتابه « كارل ماركس والأدب العالمى »
ان دراسة ماركس للأدب العالمية ساعدته على صياغة حججه وأسانيده فى
بيان ناصع رصين . وهذا ما سوف نتناوله فيما بعد بالتفصيل . ونكتفى
حاليا بالقول انها ساعدته على توضيح وجهة نظره فى الأشياء أو ردود
الفعل لها . فهو عندما يشير الى بيرومثيوس لا يكتفى بمجرد الإشارة اليه فى
سياقه الاغريقى الذى رسمه اسخيلوس ولكنه يربطه بالمشكلات التى تواجه
للقن التاسع عشر . ويقول أ . س . ماك انتير (٧٠) ان هناك أسبابا حدثت
بماركس لأن يختار فى بحثه للدكتوراة تلك الفترة الاغريقية التى أعقبت
أفلاطون وأرسطو . فالفكر الاغريقى فى هذه الفترة يشبه الفكر الألمانى الذى

شاع في أعقاب فلسفة هيجل . فالفكر الاغريقي تحول بعد أرسطو من الميتافيزيقا والتأمل الى النظرة العملية للأشياء . ويعلق أنتير بقوله ان هذا بالضبط ما فعله ماركس بالمثالية الهيجيلية فقد هبط بها من سماء المثال الى أرض العمل والواقع والتطبيق . حتى اهتمامه بأبيقور كانت له أسبابه المتصلة بمشاكل عصره . فأبيقور الذى حرر العقل الاغريقي من سيطرة الخزعبلات الدينية أسهم في استنارة أوروبا فى العصور الحديثة . يقول موسى هيس (٧١) ان فكر ماركس جماع لأفكار روسو وفولتير وهولبساخ (٧٢) ولسنج وهينى وهيجل . ولكن س.س. بروور يثبت لنا أن ماركس تأثر بسلسلة لا تنتهى من القدامى والمحدثين .

نعود الى تعليم ماركس فنقول ان موظفى جامعة بون يشهدون بأنه كان يحضر بانتظام شديد المحاضرات التى يلقيها فردريك جوتنباي ولكر (٧٣) عن الأساطير الاغريقية والرومانية . كما أنه دأب على حضور محاضرات ادوار دالتون (٧٤) فى تاريخ الفنون . فضلا عن حضوره محاضرات أوغسط ويلهلم شليجل (٧٥) للذائعة الصيت عن هوميروس ومرثيات برويرتيوس (٧٦) يقول ليفشتز ان ماركس ظل واقعا تحت تأثير الرومانسية حتى عام ١٩٣٧ ليصبح بعد ذلك من أتباع هيجل الذى اقتفى أثره جيل كامل من الشبان المعروفين باسم « الهيجيليون الشباب » . وبالرغم من اعتراضات ماركس على الهيجيلية فقد أخذ عن هيجل فكرة الديالكتيك - وهى كلمة اغريقية معناها الحوار . ويذهب الديالكتيك الهيجيلى الى أن لكل حجة حجة مضادة وأن الحجة والحجة المضادة تلتحمان وتكونان تركيبة جديدة تجمع بين الحجتين . ولأن الديالكتيك لا يتوقف فان هذه التركيبية الجديدة تصبح بدورها حجة تصدم بها حجة مضادة ليكونا أيضا حجة جديدة أو تركيبا جديدا . وهكذا دواليك . سلسلة لا تنتهى (الا بالوصول الى المطلق) من المركبات المتولدة والتى تجمع أبدا بين الأشياء وتفتأضها . واستخدم هيجل الديالكتيك ليثبت به تطور الفكر الانسانى نحو المطلق فى حين طبق ماركس الديالكتيك على الظواهر الماهية .

على أية حال خشي هنريك ماركس على ولده من غواية الأدب فحول أوراقه من جامعة بون الى جامعة برلين ظنا منه أن تغيير مكان اقامته قمين بأن يشفيه من مرض الأدب وأن ينسيه ثلة أصدقائه ومعارفه من الأدباء والشعراء . ولكن انتقاله من بون الى برلين أدى الى نتائج عكسية . فقد شعر ماركس في برلين بوحدة مروعة كما شعر بغصة لفراق حبيبته جيني . وأراد أن يؤنس وحشته فانصرف في عام ١٨٣٧ الى تأليف رواية كوميدية تأثر فيها بالكتاب البريطاني لورانس ستيرن الى جانب تأثره بجين بول وهيبال (٧٧) و ١٠ ت ١٠ هوفمان . ولكنه لم يكمل منها غير بضعة فصول تدل على اتجاهها نحو الدعابة والمرح ونحو الافراط في استخدام المفارقات اللفظية . ويتضح من الأجزاء القليلة المتبقية من الرواية أنها تتناول موضوع التدهور الذي أصاب الفكر والفلسفة والأدب في القرن الماضي . كما أن بعض فصولها تتضمن هجوما على بعض القوانين التي يدافع عنها هيجل في كتابه « فلسفة الحق » يقول س . س . برور ان ماركس تأثر كذلك في روايته برواية « قسيس ويكفيلد » لجولد سميث وبعض آيات الكتاب المقدس . فضلا عن أنها تصوى اشارات الى بعض الشخصيات التي رسمها شكسبير في « ريتشارد الثالث » و « ترويلوس وكريسيدا » .

وانصرف ماركس بعد ذلك الى تأليف تراجيديا شعرية بعنوان « أولانم » (٧٨) تأثر فيها بالاتجاه السائد حينذاك في روايات الرعب القوطية وبذلك النوع من المآسى الذي يلعب فيه القدر الدور البارز . وهو نوع بلغ ذروته في الثلاثينات في القرن التاسع عشر على أيدي زاخارياس وارنر (٧٩) وأدولف مولنر (٨٠) . ولكن موضته الأدبية كانت قد اختفت في الوقت الذي ألف فيه ماركس مأساته التي تتم عن شدة تأثره بجوته وتراكيبيه اللغوية أيام الدراسة عندما شاهدها تمثل على خشبة المسرح في برلين فغارت في أعماقه لدرجة أنه تأثر بها في هجائه لهيجل . ويروى لنا كارل ليكنخت (٨١) ان اعجابه بالدور الذي لعبه الممثل سيدلمان (٨٢) في تمثيل شخصية الشيطان مقستوفوليس ظل حيا في ذاكرته حتى آخر أيامه . فقد حفظ هذا الدور عن

ظهر قلب ووجد فى منقاه فى لندن عندما تقدم به العمر متعة عظيمة فى محاكاة أداء سيدلمان لهذا الدور . يقول س.س. بروور ان ماركس ضمن مسرحيته الشعرية هجوما على الشاعر الألماني الرومانسى . ويرى الناقد ايان برتشيال (٨٣) أن بعض أجزاءها ينم عن تأصل فكرة الاغتراب فى العالم الرأسمالى فى ذهنه منذ مطلع حياته .

وبوجه عام فشل ماركس فشلا ذريعا فى نشر أى من أعماله الأدبية . وعندما عرض انتاجه الأدبى على رئيس تحرير احدى الحوليات واسمه أدالبرت شاميس (٨٤) اعتذر الرجل على نشرها بأدب جم ورقة حاشية . ولكن ماركس تألم لاعتذاره لما مضى . ولم يدخل شيئا من العزاء الى قلبه سوى تمكنه من نشر قصيدتين غنائيتين من تأليفه احدهما بعنوان « مغنى القيثارة » والأخرى بعنوان « الحب فى ظلام الليل » فى مجلة « اثينيوم » الصادرة فى برلين (عدد ٢٣ يناير ١٨٤١) . وأهم القصائد التى نظمها فى تلك الفترة المبكرة من حياته تلك التى يسخر فيها من هيجل وفلسفته . ويلاحظ الدارسون لانتاجه الأدبى فى مطلع حياته أنه لا يواكب الحركة الشعرية المعاصرة بسبب بعد مدينة ترارير عن عصب ألمانيا الثقافى ، الأمر الذى لم يمكنه من اللحاق بركب أحدث الاتجاهات الشعرية . ويكشف شعره المبكر عن شدة تأثره بجوته وتأثره بدرجة أقل بشيلر وبرجر (٨٥) وهولتى (٨٦) وهينى .

وفكر ماركس فى اصدار مجلة نقدية تعنى بشئون المسرح . وأعاد الكرة فطلب من والده أن يمدّه بالتمويل اللازم . ولكن صبر أبيه بدأ ينفد فكتب اليه رسالة يطلب منه فيها أن يضع حدا لهذا العبث وأن يلتفت الى دراسة القانون . وذكر الأب لابنه أنه سوف يلقى نفس المصير البائس الذى لقيه لسنج بعد أن أدركته حرفة الأدب . فقد عاش لسنج طيلة حياته فى ضنك معتمدا فى معاشه على عمله كأمين مكتبة . ورغم أن ماركس بدأ يأخذ نصيحة والده بشئ من الجدية وينتظم فى حضور محاضرات القانون التى يلقيها ادوار جانز ، فانه

لم يتخلص أبدا من غواية الأدب له حتى نهاية عمره . وأخيرا اقتنع أنه يفتقر الى الموهبة الأدبية فانصرف الى دراسة الفلسفة وتذكر اليانور أن والدها عندما تقدم به العمر كان يسترسل مع زوجته فى قهقهة عالية كلما تذكر طيش الشباب ونزقه فى قرض الشعر وأحلامه الوردية فى أن يتبوا مكانا عاليا بين الشعراء الألمان . ولكن شدة اهتمامه بالأدب - وإن كانت لم تجعل منه شاعرا أو أدبيا لا يشق له غبار - فإنها بكل تأكيد تركت بصماتها الواضحة على أسلوبه فى الكتابة من ناحية وعلى موقفه من الآداب والفنون من ناحية أخرى . وهذا ما سوف نفضله فيما بعد ، والذي لا ريب فيه أن دراسة أدب القدامى والمحدثين مكنته من إتقان اللغة الألمانية واحكام البيان ، الأمر الذى ساعد بالتالى على شرح وتوضيح آرائه فى التاريخ والفن والفلسفة والاقتصاد فلا غرو اذا رأيناه فى يفاعته يتوفر على ترجمة بعض أجزاء أوفيد وبلاغيات أرسطو بهدف التمرس على أساليب الانشاء والتعبير .

اشارات ماركس ومقتطفاته من الآداب العالمية :

عالمج س.س . بروور بالتفصيل فى كتابه «كارل ماركس والأدب العالمى» الاشارات والمقتطفات من الآداب العالمية التى أوردها ماركس فى كتاباته متناولا لها وفق ترتيبها الزمنى . نبدا بالحديث عن المقالات الصحفية التى كتبها ماركس فى شبابه - ولم يكن بعد قد تحول الى الايمان بالمذهب الشيوعى - فى صحيفة « راينينج زايتمنج » (٨٧) الليبرالية التى تعرضت لقمع السلطة البروسية لها فى مارس عام ١٨٤٣ . وتلقى هذه المقالات ضوئا على تأثر النشاط الفنى والأدبى بالرقابة التى فرضتها الحكومة البروسية على الصحف والمطبوعات . ويهاجم ماركس فى فترة شبابه الليبرالى فكرة الرقابة بقوله ان الرقيب فى العادة انسان غير موهوب يتصدى للحكم على من يفوقونه فى الموهبة ، ومن ثم فانه يحرم الأديب من أن يكون له أسلوبه الخاص . وحيث أن شخصية الكاتب تكمن فى أسلوبه فان الرقابة تعمل على تحطيم تميزه وتقوده . فضلا عن أن الحقيقة التى يسعى الصحفى أو الأديب الى تصويرها ليست شيئا جامدا أو ثابتا أو مطلقا بل انها متغيرة

ومتعددة الجوانب : كما أن الحقيقة لا تتمثل في مجرد الوصول الى النتائج ولكن أيضا في طريقة التوصل الى هذه النتائج . ويهاجم ماركس بالذات تلك الفقرة في قانون الرقابة التي تطالب الرقيب بعدم الاكتفاء بمراقبة محتوى المطبوعات بل بالتصدي لفحص الأسلوب الذي كتبت به حتى يتأكد من خلو هذا الأسلوب من الغلواء والشطط . وينتقد ماركس هذه الفقرة لأنها تستهدف التنكيل بالمعارضة فأى سلطة حاكمة سوف تغض الطرف عن أى شطط أو إفراط في التحمس يظهره المناصرون لها في حين أنها سوف تستاء من غلواء المعارضة وشططها . والرأى عنده أننا نخطئ حين نظن أن المؤسسات القائمة في المجتمع تتمثل في المدافعين عنها أو بالتالى أن الهجوم عليهم معناه الهجوم على المؤسسات نفسها فالهجوم على المحافظين الذين يستظلون بنظام محافظ لا يعنى مطلقا الهجوم على هذا النظام المحافظ لأن هؤلاء المحافظين الأفراد لا يمثلون في نهاية الأمر سوى وجهات نظر في هذه المؤسسات . ولعل من أهم ما أبرزه ماركس في هذه المقالات الصحفية الباكرة أن الصراع المحتوم بين الأفكار والمواقف والنظريات يخفى في طياته صراعا بين المصالح المادية ويتتبع س.س. بروور ما في هذه المقالات الصحفية الباكرة من اشارات ومقتطفات أدبية فيقول أنها مأخوذة من فرجيل وبيفون وجوته وشيلر ولورنس ستيرن .

وتتم هذه المقالات الصحفية عن نزعته منذ مطلع حياته نحو الهجاء كما يتضح لنا من زرايته بصحيفة « وقائع الدولة البروسية » . ويستعين في هجائه لهذه الصحيفة ببعض الاشارات المستمدة من مسرحيتى شكسبير المعروفتين « عطيل » و « الملك لير » فضلا عن أنه يشير الى دون كيشوت في هجومه الساخر على مضار الرقابة البروسية فيقول ان هذه الرقابة التي تظن أنها تصنع خيرا بالالتجاء الى القمع أشبه ما تكون بوضع سائكو بانزا المسكين الذي يأمر الطبيب بحرمانه من كل صنوف الطعام حتى لا تصاب معدته بأى أذى أو مكروه .

ويشير ماركس في هجومه في إحدى مقالاته الصحفية على

مدرسة القانون التاريخية الى الروائى القوطى ١٠٠٠ هوفمان معتمدا على أن مجرد الاشارة الى اسمه تعيد الى الأذهان حكاياته عن الأشباح التى تجوس فى الشوارع فى وضوح النهار . وتهدف هذه الاشارة لهوفمان الى التعريض بالمدرسة الرومانسية الألمانية وإبراز الصلة التى تربط بينها وبين مدرسة القانون التاريخية . ولأن ماركس فى شبابه كان ليبراليا يقف على يسار الوسط فاننا نراه فى هذه الفترة من حياته ينحى باللائمة على لودفيج بورن لأنه كان يتحايل على الرقابة المفروضة على المطبوعات بأن يدس دعوته الى الاشتراكية فى ثنايا نقده للمسرحيات والعروض المسرحية . وفى هذا الصدد كتب ماركس فى ٣٠ نوفمبر ١٨٤٢ الى صديقه أرنولد روج يقول : « سبق أنى صرحت بأنى أظن أنه من غير المناسب أو الأخلاقى دس المبادئ الشيوعية أو الاشتراكية المتزمتة عن طريق النقد المسرحى العابر » .

ويشن ماركس أيضا هجوما على صحيفة أخرى مناوئة هى « وقائع الرين وموسيل » (٨٨) مشيرا فيه الى أسلوب هوميروس وإيسوب متخذا هذا الأسلوب وسيلة لفضح مزاعم مناوئيه ومعيارا يحكم به على فشل كتاباتهم . ويقول س.س. بروور أن المقال الذى نشره ماركس عن الفيلسوف أوتو فردريك جروب (٨٩) فى مجلة الهيجليين الشبان التى تحمل اسم «الحوليات الألمانية» يدل على مدى انغماسه فى استخدام الاشارات والمقتطفات الأدبية حتى فى الموضوعات التى لا تمت الى الأدب بصلة واضحة كالفلسفة والسياسة والاجتماع . وفى هذه المرحلة الباكرة شبه ماركس نفسه بديونيس الذى حمل مصباحا فى وضوح النهار يبحث به عن الحقيقة . وسلط نور مصباحه بالذات على البرلمان والخطب الملقاة من فوق منبره فاكشف أن هذه الخطب لا تنم عن شخصية من يلقيها بقدر ما تنم عن وضعه الاجتماعى . وبهذا خطا ماركس أول خطوة نحو الاهتداء الى ما أسماه فيما بعد الصراع الطبقي . واستفاض فى دراسة الخطابة إبان الثورة الفرنسية فتوصل الى أن السجون هى خير مدرسة لتخريج الخطباء مثل خطيب الثورة الفرنسية ميرابو .

يقول س.س. بروور أن هذه المقالات الصحفية التى نشرها ماركس فى

صحيفة « رنيخ زايئونج » لها أهمية خاصة لأنها تمثل أول محاولة من جانبه لاستجلاء علاقة الكاتب المحترف بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية . ويطرح ماركس في هذه المقالات عدة قضايا وتساؤلات من بينها قدرة الكاتب على الاحتفاظ بحريته واستقلاله في وجه الضغوط التجارية التي تمارسها دور النشر والطباعة والرأى عنده أنه ينبغي على الكاتب أن يعيش ليكتب لا أن يكتب ليعيش ، ومعنى هذا أن وضعه يختلف عن الناشر أو صاحب المطبعة الذي لا يهمله سوى ما يحققه من ربح . ومن خلال حديثه عن الرقابة يثير ماركس موضوعا أشد ما يكون تعقيدا . وهو أن الرقيب قد يكون في استطاعته الحكم على الكتاب العاديين ولكن من ذا الذي يستطيع الحكم على النابيهين والموهوبين ؟! هذه مسألة عويصة لا يحلها اختيار الرقيب من بين النابيهين . فلو كان كائط رقبيا على أفكار العباد الفلسفية لاستبعد على الفور كل كتابات الفلاسفة الذين لا يتفقون معه في الرأى وعلى رأسهم فيخت (٩٠) . وهذا دليل على أن تعيين سدة للحكم على الذوق الأدبي في أية أمة من شأنه أن يجلب عليها الخراب والدمار . فالمنشقون والمتمردون غير المعترف بهم في بادئ الأمر أمثال لسنج هم القادرون على تجديد ينابيع الفنون والآداب .

ويقول س . س بروور ان مقالات ماركس الصحفية في تلك الفترة الباكورة من حياته تزخر بإشارات ومقتطفات من الكتاب المقدس والقديس أوغسطين ولوكريشيوس وشيشرون ولوسيان وشكسبير وموليير وشيلر وجوته ولسنج . الى جانب الشاعر الفارسي الحريري الذي قام روكيرت بترجمته الى الألمانية وتتناول بعض مقالاته موضوع تجريم القانون الألماني لجمع فقراء الناس الحطب في الغابات التي يملكها الأثرياء . فيهاجم ما في هذا القانون من ظلم واستبداد مستخدما في هذا الهجوم بعض الاشارات والمقتطفات من مسرحية « الملك لير » (الفصل الثاني — المنظر الثاني) و « تاجر البندقية » (الفصل الرابع — الفصل الأول) . ويرى ماركس أن الخلافات والأفكار اللاهوتية لا تصلح أن تكون موضوعا للشعر . ومن ثم نراه يهاجم قصيدة فلسفية نظمها فردريك فون ساليت (٩١) بعنوان « انجيل لغير أهل الدين » ، ومما يدل على

حساسية ذوقه الأدبي أنه لم يهاجمها من أجل محتواها اللاهوتي فحسب ولكن بسبب رداءة شعرها أيضا . ورغم شدة عداوته للرومانسية فقد أحب قصيدة جوته « رينارد الثعلب » بسبب ارتباطها الوثيق بالأدب الشعبي . فضلا عن أنه عرف الحكاية الخرافية الصحيحة بأنها تلك التي تعبر عن روح الشعب وتجسد أفكاره كما تعبر عن آماله ومخاوفه . ويرجع أحد أسباب عداوته للرومانسية أنها تغلف أقسى مظاهر الظلم والأناية في ثياب خادعة براءة . ومعنى هذا أن الأدب يستغل أحيانا - عن وعى أو دون وعى - لاختفاء بشاعة الواقع ومظالمه . وهذا ما دعاه الى مهاجمة المواقف الفكرية الحاملة وغير العملية التي تحلق في أجواز السماء بعيدا عن أرض الواقع وهمومه . وهو ما عبر عنه باستفاضة بفكرة «الوعى الزائف» في كتابه «الأيديولوجية الألمانية» الذي اشترك انجلز معه في تأليفه . ويتضح لنا من مقالات ماركس الصحفية في تلك الفترة المبكرة أنه يرى أن الظلم الاجتماعي يحتاج من الكاتب نبذ استخدام الصور الشعرية الناعمة والأخيلة الرقيقة كما يحتاج منه الى استخدام لغة خشنة تنصدى لما في الحياة من قسوة وظلم وأدرك ماركس منذ البداية قيمة الإشارة والاقتطاف من الآداب العالمية . فهي تساعد على مخاطبة قرائه بطريقة مباشرة وعلى التأثير في مشاعرهم . ونظر الى الماضي فوجد في لوكريشيوس ولوسيان وموليير وفولتير وغيرهم حلفاء له . فهم يشكلون خلفية ثقافية عامة يشترك فيها مع قرائه المثقفين تمكنهم من فهم مراميه كما تساعد على السخرية والتعريض بما لا يروق له عن طريق عقد المقارنات وإظهار المتناقضات والمفارقات .

وفي عام ١٨٤٣ توفر ماركس على النظريات السياسية التي نادى بها ميكياغيلي ومونتسكيو وروسو وجستوس موسير (٩٢) فضلا عن قراءته أعمال الكاتب الفرنسي الرومانسي المعروف شاتوبريان الذي اثار في نفسه مقنا شديدا وفي هذه الفترة كتب «نحو نقد فلسفة الحق لهيجل» الذي انتقد فيه الهيجيلية وسعى الى الهبوط بها من علياء الفكر المجرد الى أرض الواقع . وفيه نراه يستشهد بمسرحية « حلم ليلة صيف » لشكسبير وبعض كتابات أرنيم وهوفمان

الرومانسية للهجوم على هيجل . وفى هذه الفترة أيضا هاجم الرومانسية الألمانية وانتقد الطوبويات الجاهزة الصنع كما تتمثل فى الرواية التى نشرها اتين كابت (٩٢) عام ١٨٤٢ فى باريس تحت عنوان « رحلة الى ايكاريا » . كان ماركس وقتئذ يشرف على تحرير « الكتاب الألمانى - الفرنسى السنوى » ففتح الباب على مصراعيه للترحيب بقصائد جورج هيرويج وهنريك هينى . وتعمق فى فهم الثورة الفرنسية عن طريق دراسة ما يتصل بها وبخاصة خطابتها التى تمثلت فى خطب ميرابو وروبسبير وسانت جوست . فضلا عن أنه تأثر بهجوم توماس كارليل على مبدأ عبادة المال فى المجتمع الرأسمالى ولم تكن معرفته بكارليل معرفة مباشرة إذ عرفه عن طريق انجلز الذى قدم عرضا لكتابه « الماضى والحاضر » فى « الكتاب الألمانى - الفرنسى السنوى » . واستفاد ماركس من آراء كارليل فى ملاحظاته عن علاقة الأجور بالعمل .

ويتضمن المقال الذى نشره ماركس عام ١٨٤٦ فى صحيفة « مرآة المجتمع » التى يرأس موسى هيس تحريرها رأيه فى مكانة الفنون والآداب فى المجتمع الرأسمالى . وبالرغم من أن هذا المقال يتناول عرضا لكتاب « مذكرات ميشيه فى الانتحار » (٩٤) فانه يوضح أن اكتناز المال وشدة الحرص على اقتنائه يدمران فى الانسان طاقاته الخلاقة . أى أن الشره المقترن بالنظام الرأسمالى يؤدى الى الانتحار الروحى للانسان والى القضاء على انسانيته . وفى عام ١٨٤٧ نشر سلسلة من المقالات فى جريدة « وقائع بروكسل الألمانية » شن فيها حملة عاتية على صحفى ثورى مغمور اسمه كارل هنزين (٩٥) لتجروءه على الهجوم على زميله فردريك انجلز . وينحى ماركس باللائمة على هنزين لأنه أحيأ فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر نوعا من الأدب باد واندثر وعفا عليه الزمن وكان معروفا فى الفترة بين القرن الخامس عشر والقرن السابع عشر باسم booby literature الذى اقترن ظهوره باسم سباستيان برانت (٩٦) (١٤٥٨ - ١٥٢١) مؤلف كتاب « سفينة المخفلين » ويتميز هذا النوع المنشتر من الأدب بالتظاهر بالجدية والدعوة الى حميد الأخلاق والسلوك فى حين أنه فى الواقع يدعو الى الهزل ويحرض على المسلك غير الحميد .

ويعطينا ماركس وصفا دقيقا لهذا النوع من الأدب الذى لا يعرفه غير المتخصصين فى معرض زرايته بكارل هنزىن ، الأمر الذى يذهلنا باتساع معلوماته الأدبية . ويتضح لنا أيضا من هجومه على هنزىن أنه يمقت من كل قلبه ذلك النوع من الأدب المعروف بأدب الرعاية الذى يمجّد الحياة البدائية البسيطة على نحو رومانسى ناعم وحالم كما يتمثل فى البطل الذى صورّه جوته فى ملحمة الرعوية « هيرمان ودوروثى » (٩٧) . وبهذا الهجوم على هنزىن تنفض ما فى ثوريتّه من زيف وادعاء . يقول ماركس ان استجابة بعض الألمان لهنزىن ترجع الى أن الطبقة المتوسطة الألمانية فى القرن التاسع عشر تمر بفترة من الاضطراب والقلق . ومن ثم فإنها تنجذب الى مثل هذا النوع من الرعى الزائف . وكعادته يستند فى هجومه على هنزىن الى الآداب العالمية . فهذا الهجوم يتضمن اشارات الى مسرحية « هكذا خاب سعى العشاق » لشكسبير ومقتطفات مطولة من شعر جوته « رينارد الثعلب » . فضلا عن أنه يلمح من طرف خفى الى جهل غريمه فهو يذهب الى أن اشارات هنزىن لأبطال الأساطير الاغريقية تدل على أنه لم يقرأ هوميروس ولا حتى شكسبير فى أصله الانجليزى بل اعتمد على ترجمة شليجل لمسرحية شكسبير « ترويلوس وكريسيدا » . واستعان ماركس بمسرحية « هكذا خاب سعى العشاق » و « رينارد الثعلب » بجانب كتابات هينى فى تبديد الاوهام والوعى الزائف وخداع النفس .

وفى نفس عام ١٨٤٧ الذى نشر فيه ماركس هجومه على هنزىن نجده يهاجم واحدا من أعلام الاقتصاد السياسى هو بيير جوزيف برودهن (٩٨) رغم أن هجوم برودهن على الملكية الفردية ترك فى تطوره الفكرى أعمق الاثر . ويرجع السبب فى هجومه على برودهن الى أنه ينظر الى التاريخ من منطلق مثالى هيجيلى فلا يعتبره شيئا يتصل بالأرض ومن يعيشون عليها ولكنه يعتبره شيئا قدسيا وتجسيدا لأفكار مطلقة ومجردة . وضمن برودهن هذه النظرة التاريخية المثالية فى كتابه « فلسفة الفقر » الذى استنقر ماركس فرد عليه بكتاب مضاد أسماه « فقر الفلسفة » وفيه هاجم تعميمات برودهن وتجريداته الزائفة مثل اعتباره القوانين الاقتصادية قوانين أبدية لا تتغير بدلا

من النظر اليها على أنها قوانين موقوته بحقب تاريخية معينة وبظروف المجتمع وتطوره . ورغم وله ماركس بشخصية برومثيوس فى الأساطير الاغريقية فانه ينحى باللائمة على مفهوم برودهن لها . فبرودهن رأى فى برومثيوس تجسيدا للهيكل الاجتماعى بأسره فى حين أن ماركس اعتبر هذا الرأى تبسيطاً مخلا وتسطيحاً للحياة الاقتصادية المعقدة كما اعتبره استبدالاً للحقيقة بالأسطورة والوهم . ومن ثم نراه ينتقد برودهن لفشله فى ادراك ان العلاقات الاجتماعية تربطها بوسائل الانتاج أوثق الوشائج .

ويتتبع س . س . بروور المقتطفات الأدبية فى كتاب « فقر الفلسفة » فيخبرنا انه يتضمن مقتطفاً من قصيدة لوكريشيوس المعروفة « حول طبيعة الأشياء » وبيتاً من شعر جوفينال (٩٩) أراد به ماركس التدليل على ما للقوانين الاقتصادية من أثر فى المجتمع . وهناك أيضاً أول اشارة عابرة من جانب ماركس الى رواية ديفو المعروفة « روبينسون كروزو » واعتبر ماركس شخصية كروزو أدنى وحدة اجتماعية تنتج لنفسها . ويخبرنا بروور أيضاً أن ماركس فى هذا الكتاب تأثر بفولتير أكثر مما تأثر بهينى ، فهو يمتدح تحليلات فولتير لقيمة المال وتعليقاته عن النظام القانونى كما وردت فى كتابه « تاريخ البرلمان فى باريس » فضلاً عن تأثره برواية « جين زيسكا » (١٠٠) ، لجورج صاند التى تقول فيها ان الثورة السياسية لن تختفى من التطور الاجتماعى الا بزوال النظام الطبقي بما ينطوى عليه من عداوات طبقية . ويوضح كتاب « فقر الفلسفة » أن ما يبدو ذوقاً خاصاً أو فردياً يتشكل بوضع الفرد الاجتماعى والاقتصادى . أى أنه نتيجة التنظيم الاجتماعى ككل . وحين انشأ ماركس التنظيم المعروف باسم (دائرة العمال الألمان فى بروكسل) كرس يوماً من أيام الاجتماعات لمناقشة السياسة والاجتماع ويوماً آخر للموسيقى والترفيه الأدبى . وأثناء اقامته فى بروكسل قرأ « مقالات عن بعض مشاكل الاقتصاد السياسى التى لم تحل » لجون ستيورات ميل و « فرص عمل للفقراء وليس الاحسان » لديفو و « حركة الاصلاح الوثيقية » لكارليل و « الورق أو الذهب » لوليم كوبيت . والأهم من هذا كله أن بروور

يقتطف بعض الفقرات من « فقر الفلسفة » التي تدل بجلاء على ادراك ماركس للقيمة الخالدة أو الباقية للأعمال الأدبية العظيمة . وهو موضوع بالغ الأهمية سوف نتناوله بالتفصيل فيما بعد وخاصة لأن ماركس يوليه عنايته الكبيرة في كتابه « مخطوطات باريسية (١٨٤٤) » .

بالرغم من خطورة « بيان الحزب الشيوعي » الذي أصدره ماركس وانجلز في لندن في فبراير ١٨٤٨ فإن أحدا لم يلتفت الى وجوده حينذاك . ويزخر البيان الشيوعي بالصور والأخيلة والاقتباسات الأدبية من شعراء الألمان وخاصة من كتاب هيني « ألمانيا : حكاية شتاء » وقصيدة « صبي الساحر » لجوته . واستمد ماركس كلمة « شيوعي » من رواية « رحلة الى ايكاريا » (١٠١) لآتين كابت . ويتناول البيان الشيوعي وظيفة الكاتب في المجتمع الحديث والأضرار التي لحقت بالفنون والآداب في هذا المجتمع . يقول البيان الشيوعي ان البورجوازية التي داست كل مهنة كريمة وشريفة تحت أقدامها حولت الشعر الى سلعة للبيع والشراء تتحكم فيها قوانين الانتاج والملكية البورجوازية . ويذهب البيان الشيوعي الى أن الأدب قمين بأن يتخلى عن محليته ليصبح أدبا عالميا ، فضلا عن أنه قمين بأن يتغير بتغير ظروف انتاجه المادية . يقول بروور أن هذا الرأي ليس جديدا . فجوته في شيخوخته سبق كلا من ماركس وانجلز الى التنبؤ بحدوث تغيرات فكرية وروحية سريعة ومتلاحقة بسبب الزيادة الرهيبة التي يشهدها العالم البورجوازي في تبادل السلع والمنتجات المادية ، الأمر الذي يؤذن باختفاء الآداب المحلية وظهور أدب عالمي فجوته سبق ماركس وانجلز الى التبشير بظهور أدب عالمي جديد دون أن يتخلى هذا الأدب عن سماته المحلية والقومية ولعلنا ندهش اذا علمنا أن البيان الشيوعي يبرز الدور التقدمي الذي تلعبه البورجوازية في توحيد أرجاء العالم والتمهيد لظهور مثل هذا الأدب العالمي . فالبورجوازية في سعيها الى السيطرة على الأسواق العالمية تساعد على ربط الأمم بعضها ببعض وإزالة الحواجز القومية التي تفصل بينها كما أنها تجعل الأمم الحديثة شديدة الاعتماد على بعضها البعض ، الأمر الذي سوف يفضي الى خلق أدب عالمي يخاطب الانسان في كل مكان . ويدلنا هذا على أن

ماركس وانجلز لم يريا فى النظام الرأسمالى شرا مطلقا وأن عداوتهما له كانت أقل فى ضراوتها من عداوة توماس كارليل والرومانسيين الألمان له . ولكن التجربة كما يقول بروور أثبتت لماركس أن تفاؤله فى زوال الخلافات القومية غير صحيح . ومن ثم نراه فى أخريات حياته يمتنع عن الاستغراق فى مثل هذه الأحلام الوردية التى تبشر بمقدم عالم يختفى فيه التناحر القومى .

ويتناول ماركس فى البيان الشيوعى موقف الأديب أو المفكر البورجوازي من الصراع الطبقي فيقول أن بعض الأدباء والمفكرين البورجوازيين يتجاوزون انتماءاتهم الطبقيّة فينضمون الى صفوف الطبقة العاملة ويستميلون بقية أبناء طبقتهم للانضمام اليها ادراكا منهم لحركة التاريخ . ويقول بروور أن اسهام ماركس فى البيان الشيوعى يفوق اسهام زميله انجلز كما يقول أن ماركس كتب هذا البيان بأسلوب مؤثر بليغ يتميز بالإيقاع والجرس وأنه من أجل تأكيد رسالته استخدم مجموعة من الحيل الأدبية مثل الوصول بالمشاعر الى الذروة والطباق والمقابلة وتكرار الصدارة والجناس الاستدلالي . وتفيض مقالاته الصحفية التى نشرها فى صحيفة « رينيش زيتونج » التى أحياها من جديد بالاشعارات والمقطعات المستمدة من « تريسترام شاندى » (١٠٢) للورنس ستيرن و « ريتشارد الثالث » لشكسبير وأشعار هينى وخاصة « ألمانيا : حكاية شتاء » . فضلا عن اشاراته فى هذه المقالات الصحفية الى الأقدمين أمثال هوميروس وفرجيل وسرفانتيس وموليير وبومارشيه وجوته وشيلر والكتاب المقدس وألف ليلة وليلة وترجمة فريجلراث لبعض أشعار روبرت بيرنز الى جانب استشهاده ببعض ليبرتات الأوبرا مثل زواج فيجارو وتانكريد ويقول بروور أن اشارات ماركس الأدبية الى الأساطير القديمة تهدف الى parody أى المحاكاة التهكمية كما أنه فى هذه الفترة من حياته أصبح يصور دون كيشوت على أنه تجسيد لأنماط فكرية عفا عليها الزمن وليس كنموذج للدفاع عن قضايا نبيلة ولكنها خاسرة . ويشير ماركس الى مسرحية هاملت المعروفة بقوله فى معرض هجومه على

الثورة البروسية المضادة أن العفن قد دب في كل أوصال دولة الدانيمارك .
كما أنه يستعين بالفصل الثاني من مسرحية « كما تشاء » لشكسبير للهجوم
على الطبقة المتوسطة البروسية . وهو ينحى باللائمة على الدور السياسى
الذى لعبه الشاعر الرومانسى الفرنسى لامارتين فيتهمه بسذاجة مفهومه لتطور
التاريخ ويأنه يمثل الأحلام البورجوازية الواهمة . كما أنه يتهم لامارتين
بأخفاء أبشع الحقائق تحت قناع من الألفاظ العذبة والكلمات الجسيلة بهدف
أن يقبل الانسان بنفس راضية ما يرزح تحته من ظلم واستغلال . والرأى
عند ماركس أن احتقار المجتمع البورجوازى للفنون والآداب فاق كل الحدود
الأمر الذى سوف يدفع بالفنانين والآباء الى حمل مشاعل الثورة . فالفنون
والآداب - كما يقول ليشفتز - يمكن أن تصبح عاملا مهما فى اشعال نيران
الثورة على المجتمع البورجوازى فضلا عن أن تطور العالم الاقتصـادى
سوف يؤثر - كما أسلفنا - على تطور الفنون والآداب ويمهد لظهور الأدب
العالمى .

فى عام ١٨٤٨ حين تعرضت أوروبا للثورة والتغيرات الاجتماعية
العنيفة تعقبت السلطة البروسية كارل ماركس وأخذت السلطات الفرنسية
تضييق الخناق عليه ، الأمر الذى اضطره الى مغادرتها عام ١٨٤٩ . ونشر
ماركس فى نحو هذه الفترة كتابه « الصراع الطبقي فى فرنسا » كما نشر
انجلز فى نفس هذه الفترة دراسته الهامة عن حروب الفلاحين الألمان ، وهو
موضوع سوف نعود اليه حين نعرض لمسرحية فرديناند لاسال « فرانزفون
سيكنجن (١٠٣) » يقول بروور ان فحص اللغة التى استخدمها ماركس فى
تلك المرحلة من حياته قمين بأن يكشف لنا عن مدى تشبع هذه اللغة بلغة
المسرح وما يدور على خشبته . ومن ثم نراه يهاجم لويس نابليون واصفا
اياه بأنه ممثل . فضلا عن تكراره الألفاظ والعبارات المسرحية . مثل
التراجيديا والتراجيكوميديا والفارس ، وكعادته يستند الى الأدب العالمى
كى يساعده على الهجوم على السياسة الفرنسية فى زمن لويس نابليون

فيشير الى شعر هينى ومسرحية « كوميديا الأخطاء » لشكسبير وبعض مسرحيات موليير وبومارشيه ويعود فى كتابه عن الصراع الطبقي فى فرنسا الى تشديد النكير على لامارتين والهجوم على الدور الذى لعبه فى أحداث ١٨٤٨ وفى خدمة البورجوازية الفرنسية . وبسبب ايمانه بالعلم الحديث لم ترق فى عينيه دعوة بعض الشعراء والأدباء أمثال دومر (١٠٤) وبرتولد أورباخ (١٠٥) الى خلق أدب الرعاية الذى يولى الحضر ظهوره ويوجه أنظاره شطر الريف والحياة القروية الجميلة الهادئة البسيطة . يقول بروور ان الكتابات التى سطرها ماركس فى السنوات الأربع الأولى من اقامته فى لندن امتلأت بالصور والأخيلة المأخوذة عن المسرح كما أن المقتطفات من الأدب العالمى التى أرسلها من لندن فى تلك الفترة الى صديق عمره انجلز تتميز بالخفة والدعابة والمرح . ورغم ايمان ماركس بأن الشعر الحديث ينبغى عليه ألا يلتفت الى الماضى وأن يستشرف المستقبل فانه لا يفتأ فى كتاباته ان يشير الى الأعمال الأدبية العظيمة الماضية التى خلفها التراث الانسانى .

وفى مقال منشور فى صحيفة « نيويورك ديلى تريبيون » بتاريخ أول أغسطس ١٨٥٤ بعنوان « الطبقة المتوسطة الانجليزية » يثنى ماركس عاطر الثناء على الروائيين الانجليز فى القرن التاسع عشر قائلاً ان رواياتهم تتضمن من الحقائق السياسية والاجتماعية أكثر مما تتضمنه أقوال السياسيين المحترفين ودعاة الاخلاق ورجال الاعلام مجتمعين ، فضلاً عن أنها تصف جميع درجات الطبقة المتوسطة الانجليزية من أعلاها الى أدناها مثلما نجد فى روايات ديكنز وثاكرائى وتشارلوت برونتى ومسنز جاسكيل ، الذين أظهروا ما تنقسم به هذه الطبقة من زيف وادعاء وجهل وطغيان فهى تطفئ على من دونها وتذل لمن يعلو عليها . ويعترض بروور على هذا الوصف فيقول انه يصدق على بعض شخصيات ديكنز دون بعضها الآخر كما أنه لا يصدق على روايات تشارلوت برونتى ومسنز جاسكيل ويضيف بروور قوله ان ماركس لا يكف فى مقالاته الصحفية المنشورة بين عام ١٨٥٢ و ١٨٦٢ عن الإشارة الى شكسبير وسرفانتيس الى جانب الإشارة الى ما تتضمنه حكايات ألف ليلة وليلة من وصف للطغيان الشرقى . وحاول ماركس تقليد الدكتور

جونسون يقصد التهكم عليه . وكان يفضل جوناثان سويفت عليه . يقول برور ان معرفته بسويفت لم تتعمق الا فى عام ١٨٧٠ وان اهتمامه بسويفت يرجع الى أن سويفت عالج فى أدبه شئون ايرلندا السياسية . أى أن اعجاب ماركس به ليست له أية أسباب أدبية . وهو نفس موقفه من الشاعر الرومانسى روبرت سوزى الذى اهتم بكتاباتهِ فى التاريخ دون أن يحفل بقصائده . وفى الفترة بين ١٨٥٢ و ١٨٦٢ أخذ نفوذ هينى الأدبى عليه يضعف ليحل محله اعجاب لا نظير له بكتابات ولیم كوبيت التى تدافع عن انجلترا القديمة ضد انجلترا الجديدة . ورغم ادراكه لمحافظة كوبيت السياسية التى أعجزت صاحبها عن الوقوف على الأسباب الحقيقية للمشقاء الاقتصادى فان تقديره لكوبيت كان عظيما الى حد أنه وصف كوبيت بأنه أكثر الانجليز محافظة وأكثرهم همدا فى نفس الوقت . وفى كتاباته الصحفية فى هذه الفترة يناقش ماركس علاقة السياسة بالأدب ، فيسعى الى تتبع العلاقة بين الملامح السياسية فى أية أمة وبين الملامح الأدبية فيها . ويذهب ماركس الى ضرورة مناقشة الأدب فى اطار الحقبة التاريخية التى أفرزته وضرورة عقد المقارنات بين هذه الحقبة وغيرها من الحقب . والرأى عنده أن أفلاطون جانبه الصواب عندما أقصى الشعراء من مدينته الفاضلة .

ولا شك أن الكتيب الذى نشره ماركس عام ١٨٦٠ عن العالم الأكاديمى هرفوجت (١٠٦) للرد على اتهاماته له بأنه رئيس منظمة سرية هدامة تعيش على الابتزاز والتعاون مع البوليس ملئء بالاشارات والمقتطفات من الأدب العالمى التى استمدها ماركس من شيشرون وفرجيل وبرسيوس وراييليه وجوته وشيلر وهينى وشكسبير وصامويل بطلر القسديم والكسندر بوب وستيرن وبيرون وديكنز ودانتى وكالديرون وسرفانتيس وفولتير وفكتور هيجو وبلزاك . فمن الطبيعى انن أن يسمى ماركس كتيبه ردا أدبيا ولأن فوجت كان يدينا فان ماركس يشبهه بشخصية شكسبير فولستاف المعروفة بكذبها وتدل بعض استشهاداته على اتقانه للغة الألمانية القديمة . ويقول برور ان استخداماته للشخصيات الواردة فى الآداب العالمية هى بمثابة اختزال أدبى فمجرد ذكر احدى هذه الشخصيات يعيد الى ذهن القارئ

على الفور كل ما تتصف به هذه الشخصية من مساوئ وخصال ، كما انه يهدف باستخدام مثل هذا الحشد من الأساليب الأدبية الراقية أن يفضح العيوب اللغوية التي تشوب أساليب شائئيه وأعدائه السياسيين مثل سخافة صورهم وأخيلتهم واخلالهم بقواعد اللغة . ويعترض بروور على مبالغة ماركس في هذا الكتيب في استخدام المقتطفات وسعيه المصطنع المصوم الى الاستعانة بكتابات أكبر حشد من أدباء العالم لأن هذا من شأنه أن ينهك القارئ ولا يأتي بالأثر المرجو منها . ويضيف بروور أن كتاب ماركس الهام « الأيدولوجية الألمانية » الذي سوف نعرض له ينبئ بتورط صاحبه في مثل هذا المزلق الذي أصبح صارخا في كتيبه عن الهر فوجت ، ويبدو أنه في أخريات حياته ندم على أن يكون حبه العظيم للكتب سببا في مضايقة الآخرين وازعاجهم . ففي ابريل عام ١٨٦٨ كتب خطابا باللغة الانجليزية الى ابنته لورا جاء فيه : « لا شك يا ابنتي العزيزة أنك تتصورين أنني شديد الغرام بالكتب بدليل أنني أضايقتك بها في أوقات غير مناسبة تماما . ولكنك تخطئين في مثل هذا التصور . فأنا عبارة عن آلة محكوم عليها القهام الكتب ثم القذف بها في قالب مغاير على كومة روث التاريخ ، ورغم كره الفوضى المعروف بكونين له فقد اعترف بأن قلائل في العالم يستطيعون أن يقرأوا كل ما طالعه بمثل هذا الذكاء .

وفي عامي ١٨٦١ و ١٨٦٢ نشر ماركس آخر مجموعة من مقالاته الصحفية التي تتردد فيها عبارات من هوراس وجوفينال ودانتى وفاوست والتراجيديا الاغريقية . ويتناول في بعض هذه المقالات الفرق بين انجلترا كما كانت في الماضي وانجلترا كما بدت له في عصره فيذهب كما ذهب هيني في كتابه « بنات شكسبير ونسأوه » الى أن انجلترا الحديثة شاهدة تدهورا ملحوظا . فالانجائيزي في الماضي كان معروفا بأصالته وفرديته اللتين فقدتهما نتيجة ظهور الفرق الطبقيه الحادة وتقسيم العمل الى بدنى وذهنى أضف الى ذلك أن الصحافة الانجليزية نجحت في القضاء على فردية الرجسـل الانجـليـزي وأصـالـته لدرجة أن شكسبير لا يستطيع أن يتعرف على بني جلدته لو بحث حيا . وبهذا التحول حلت الفرق المهنية والطبقية محل الفرق

الفردية . ولكن ماركس يلفظ من نعمة هجومه فيقول ان الفردية لم تندثر من حياة الانجليز الخاصة رغم اختلافها من حياتهم العامة . وهو يقول في معرض حديثه عن فرنسا في القرن الثامن عشر اننا لا نستطيع ان نفهم القوى السياسية فيه دون ان نفهم أعمال فولتير وديديرو والأنسيكلوبيديين وبالرغم من إعجابه الشديد بفولتير وديديرو فانه يرى أنه ينبغي علينا الحكم عليهما بمعيار الفترة التاريخية التي كانا يعيشان فيها وليس بمعيار ليبرالية القرن التاسع عشر حتى نفهم ولاءهما للملكيات مطلقة خارج حدود فرنسا

في عام ١٨٦٧ نشر ماركس أخطر وأهم أعماله على الإطلاق وهو « رأس المال » وتناول في بعض مواضعه الانتاج الأدبي وصلته بالنشاط التجاري . واتبع فكرة الاقتصادى المعروف آدم سميث التي تعتبر الكاتب أو الفنان في النظام الرأسمالى عاملا منتجا بمعنى أنه يزيد من ثراء الناشر وعن رواج تجارته وليس بمعنى أنه ينتج الأفكار . وبهذا المفهوم يرى ماركس أن العمل الفنى قد يكون منتجا أو غير منتج وفقا لطريقة توظيفه فالمغنى الذى يبيع صوته للناس من تلقاء نفسه وعلى نحو مباشر عامل غير منتج فى حين أن نفس المغنى يصبح منتجا اذا غنى للناس عن طريق متعهد ينظم حفلاته . ويهاجم ماركس النظام البورجوازى الحديث فى « نظريات فائض القيمة » لأنه لا يشجع الفنون والآداب على الازدهار ولأنه يناصر الانتاج الشعري العداء . ومن ثم نراه يحذو حذو لسنج الذى يسخر من الفكرة القائلة بأن الفن يحقق على مر الأيام تقدما مستمرا . وهى فكرة سادت فى عصر التنوير فى القرن الثامن عشر . يقول ماركس ان المحدثين يتفوقون على الأقدمين فى معرفتهم التكنولوجية ولكن هذا لا يعنى بحال من الأحوال أنهم أكثر من الأقدمين قدرة على انتاج شعر أفضل . ويستدل ماركس على صحة رأيه بالمقارنة بين ملحمة الهنرياد (١٠٧) التى ألفها فولتير واللياذة التى ألفها هوميروس . والرأى عنده أن التقدم التكنولوجى يدمر الاتجاه الأسطورى وأن شعر الملاحم الأصيل لا يمكن أن تقوم له قائمة بدون الأساطير . يقول بروور انه يجد شيئا من الغرابة فى تقسيم الأعمال الفنية الى أعمال منتجة وأعمال غير منتجة بهذا المعنى فالشاعر ملتون الذى تقاضى خمسة جنيهات

من ناشره نظير تأليف رائعته « الفردوس المفقود » قد لا يعتبر منتجا بهذا المفهوم فى زمانه . ولكن الأيام أثبتت أنه من أكثر الأدباء انتاجا فقد ساهم نجاح عمله فى ازدياد ثروات كثير من الناشرين . والرأى عند بروور أن « الفردوس المفقود » يوضح لنا أن العمل الشعري الأصيل فى زمن ملتون على أقل تقدير لم يكن يعانى من الاغتراب فميلتون لم يأخذ فى اعتباره مطلقا قيمة انتاجه الشعري فى سوق البيع والشراء فقد كتب ما كتب لاعتبارات غير مادية تماما وترك لغيره من الناس أمر استغلاله من الناحية التجارية . ومن ثم فإن ممارسة ملتون تؤكد ما يذهب اليه ماركس فى المجلد الثالث من رأس المال من أن حرية العامل تبدأ حين يتحرر عمله من قيود الحتمية والضرورة المادية . ومعنى هذا أن ماركس يرى أن الحرية الحقيقية هى تلك التى تتجاوز حدود الانتاج المادى . كما أنه يعيب على النظام الرأسمالى أنه فى سبيل الربح يحول كل شئ الى سلعة . ومن ثم فإنه يعتقد أن ميزة الفن تكمن فى أنه بحكم وجوده يقاوم هذه النظرة التجارية . فالفن الأصيل حتى فى ظروف المجتمع الرأسمالى يرفض أن يتحول الى تابع ذليل يتلقى أجره من الطبقة الاجتماعية السائدة فى هذا المجتمع . وهذا ما يميز الفنان الأصيل عن العامل فى المصنع الذى يحرمه النظام الرأسمالى من الاستمتاع بثمار جهده ، سواء كان ذهنيا أو عضليا . ولهذا يرى ماركس أن النشاط الفنى هدف فى حد ذاته ومصدر متعة لصاحبه ومن ثم فإنه أقرب الى النشاط الحرفى فى العصور الوسطى منه الى انتاج المصانع فى النظام الرأسمالى . وبسبب الحرية التى يتمتع بها الفن الأصيل حتى فى أسوأ ظروف الاستغلال الرأسمالى فإنه يمثل أمل الانسان فى التحرر من استعباده . وتلقى « نظريات فى فائض القيمة » ضوءا على التفاعل الموجود بين الأساس المادى أو الاقتصادى والانتاج الفكرى . وماركس لا يروقه أن يفتى الأدباء مثلما فعل وليم كوبيت فى شئون الاقتصاد . وهو يستبخف نظريات كوبيت المتخلفة فى الاقتصاد مثل دعوته الى إلغاء ورق البنكنوت كوسيلة للتعامل . ورغم هذا فإنه لا ينفك يقتطف من أعماله فى رضا واضح بسبب صدقه وقربه من روح الشعب .

ويتتبع برور الاشارات والمقتطفات التي أوردها ماركس في المجلد الأول من رأس المال فيقول انها تعتمد اعتمادا كبيرا على « فاوست » لجوته و « تاجر البندقية » لشكسبير و « وانتجون » لسوفوكليس بالاضافة الى عدد آخر من الكتاب والمؤلفين العالميين . ومعظم المقتطفات التي استقاها ماركس من « فاوست » في « رأس المال » مستمدة من أحاديث الشيطان ومفستوثلوس . ويجدر بنا في هذا المقام أن نبين أنه كثيرا ما يقتطف أحاديث وردت على ألسنة بعض الشخصيات المسرحية دون اعتبار الى أنها لا تمثل وجهة نظر مؤلفها . فيكفيه أن تكون الفقرة مناسبة للسياق الذي يستخدمها فيه وليس للسياق التي وردت فيه أصلا حتى يبادر باقتطافها ويقول برور أن شخصية المرابي اليهودي شيلوك في « تاجر البندقية » يسيطر على كثير من صفحات « رأس المال » كرمز لجبروت المال وبشاعة الاستغلال . فرأس المال المستغل لا يجد غضاضة في أن يعمل الاطفال في المصانع دون انقطاع من الساعة الثامنة بعد الظهر حتى الساعة الثامنة والنصف مساء . وشيلوك في المجتمع الحديث موجود بين أصحاب المصانع كما هو موجود بين أصحاب الأراضي وهو موجود بين أرستقراطية الكنيسة أيضا . ووجوده لا يقتصر على دين أو جنس أو أمة دون بقية الأديان والأجناس والأمم . وقد سبق لماركس أن عبر عن أفكار مماثلة في مبحثه « حول المسألة اليهودية » وشيلوك في « رأس المال » لا يرمز دائما للجشع والاستغلال . فالمظلومون والمضطهدون يرددون أحيانا بعض العبارات التي وردت على لسانه لأن ماركس كما أسلفنا يدأب على اقتطاف المعاني التي تناسب موقفا معينا بغض النظر عن السياق العام التي وردت فيه . ومن ثم نراه يقتطف أقوال تيمون التي يمجدها فيها المال دون أن يعبا بأن شكسبير يصوره كشخص يحمل الموجدة والكراهية لكل البشر .

ولكن كراهية ماركس للرأسمالية ونظامها المالى لم تحل دون اعترافه بأنها خطوة هامة على الطريق نحو تقدم الانسانية . وهو يسعى من وراء استعانتة بالأساطير الاغريقية الى التدليل على أن هذه الأساطير لها دلالتها حتى في المجتمعات الحديثة المعقدة . وهو لا يريد بمقتطفاته من روائع الأدب القديم أن يحث معاصريه على احتذاء هذا الأدب ولكن لتنبيه الانسان الحديث

الى الحماية التى يتردى فيها ، والى أنه يمارس أنواعا من الاستغلال أكثر بشاعة من الاستغلال الذى كان سائدا فى المجتمعات القديمة . ويستشهد ماركس برواية روبنسون كروزو بسبب قدرة مؤلفها ديفو على تصويب نماذج العلاقات الاجتماعية على نحو مبسط من شأنه أن يوضح ما تطمسه المجتمعات الأكثر تعقيدا من حقائق الاجتماع والاقتصاد . فروبنسون كروزو فى جزيرته المنعزلة يضطر الى العمل لصنع الأشياء التى يحتاج إليها . وليس الجهد الذى يبذله فى صنع هذه الأشياء سوى تضمين لنظرية القيمة فى أبسط صورها . فقيمة أى سلعة تتحدد بمقدار الجهد الإنسانى المبذول فيها بدون اعتبار لظروف السوق ويستند ماركس الى النموذج المبسط من العلاقات الاجتماعية الذى يضعه ديفو فى روايته ليتصور قيام مجتمع ينتقى منه الاستغلال وتتحدد علاقاته الاقتصادية والاجتماعية فى ضوء مفهوم هذا النموذج البسيط الخالى من الغبن والافتيات .

ويشتمل المجلد الأول من رأس المال على اشارات أخرى كثيرة الى الآداب العالمية مثل دون كيشوت لسرفانتيس وروميو وجوليت « وهنرى الرابع » (الجزء الأول) لشكسبير وكانديد لفولتير « والمدينة الفاضلة » لتوماس مور و « الكوميديا الالهية لدانتى الى جانب بعض أعمال ديكنز وبرايدن وفرجيل وجوفينال وبسبب العناية الشديدة بالمفنون والآداب التى ضمنها ماركس فى هذا المجلد نرى أنه أصبح محط أنظار كثير من النقاد والدارسين الذين أقبلوا عليه من أجل استخلاص نظرية ماركسية فى النقد الأدبى .

وقبل وفاته فى مارس ١٨٨٣ بدأ الوهن يدب فى أوصاله وظهرت بعض الدمامل فى جسده الأمر الذى أعاقه عن الحركة . ومع هذا فإنه لم يكف أبدا عن القراءة . ويقال أن عدائوته لأصله وأسلافه من اليهود قلت فى أخريات أيامه دون أن يعنى هذا عودته الى حظيرة الايمان بأى دين من الأديان . ورغم احتقاره للصحافة الرأسمالية فإنه اعترف بأن بعض الصحفيين الانجليز الذين يعملون فى الصحف المحافظة تميزوا بالنزاهة والإمانة وشرف المقصد . ونحن نجده يقول نفس الشئ فى تصديره للمجلد الأول من « رأس المال » عن

المفتشين الذين كانت الحكومة الانجليزية تعينهم للتفتيش على المصانع الانجليزية . فقد سطر هؤلاء المفتشون تقاريرهم عن بشاعة ظروف العمل في هذه المصانع بأمانة شديدة استفاد منها ماركس نفسه في فضح الرأسمالية الانجليزية في القرن التاسع عشر . وكشأنه دائماً استشهد في تلك الفترة الأخيرة من حياته بالأدب العالمية وبالكتاب المقدس الذي بدأ يعتمد عليه كوثيقة تاريخية واستعان برواية « دوريت الصغيرة » لديكنز في هجومه على خطابة جلاد ستون وعلى شخصية بكسنيف (١٠٨) التي رسمها ديكنز للنيل من جيرمي بنتام صاحب المذهب النفقي . كما أنه استعان بشخصية فولستاف للهجوم على الفوضوي المعروف باكونين . وفي رغبته في الأيام الأخيرة في الجمع بين المعارف الأدبية والعلمية - التاريخية نراه يعتمد في مصادره التاريخية على كل من هوميروس واسكيلوس . فضلاً عن أنه أولى جوناثان سويفت اهتمامه البالغ بسبب تناوله المشكلة الايرلندية في كتاباته . وحين أراد أن يتعرف على الشعور الطبقي في إنجلترا في القرن الرابع عشر أخذ يقارن بين أشعار لانجلاند وأشعار تشوسر ، الأمر الذي اقتضى منه دراسة اللغة الانجليزية كما كانت مستخدمة في عصرهما . ورأى أن الروائيين خير من يلقي الضوء على أفعال الانسان الاقتصادية ودوافعه . ومن ثم نجد أنه في ١٤ ديسمبر ١٨٦٨ ينقل فقرة من قصة بلزاك « قسيس القرية » ويرسلها الى انجلز طالباً منه أن يستخدم خبرته العملية بالاقتصاد في الاستشهاد بها وتعميقها وتأكيدا . كما أن زوج ابنته لافارج يخبرنا بأنه اهتم بقصة أخرى لبلزاك بعنوان « التحفة المجهولة » رغم أنها تعالج شعور الانسان الداخلي ولا تلقى ضوءاً على دوافعه الاقتصادية .

ويميز ماركس بين ما يعتقد المؤلف أنه يقوله وما يقوله بالفعل . فقد قال لكسيم كوفالفسكي (١٠٩) في ابريل ١٨٧٩ : « أن الكاتب يجب أن يميز بين ما يقوله المؤلف بالفعل وبين ما يظن المؤلف أنه يقوله . وينطبق هذا حتى على النظم الفلسفية » . وفي معرض حديثه عن غرامه الذي لازمه طول حياته بالبلغات يقول بزور إنه تعلم الانجليزية عن طريق شكسبير وكوبيت

والإيطالية عن طريق دانتي وميكافيللي والأسبانية عن طريق سرفانتيس وكولديرون (فضلا عن أنه طالع أعمال لوب دي فيجا وتيرسودى مولينا) (١١٠) . كما أنه تعلم الروسية فى شيخوخته المريضة وأعجبه أدب تورجنيف لالتصاقه بروح الشعب الروسى . ويشك برور فى صحة ما قاله بول لافارج من أنه قرأ أعمال جوجول وبوشكين وسوليتكوف (١١١) : وقاده غرامه بللغات الى الاهتمام بفن الترجمة وخاصة بالآثر الذى تتركه تحيزات المترجم الاجتماعية وأفكاره المسبقة فى اختيار الألفاظ والنغمة التى يستخدمها فى ترجماته . ويضيف برور أن مقت ماركس السابق للرومانسية الألمانية خف فى أخريات أيامه . بل انه وجد فيها بعض العوامل الايجابية التى تساعد على التقدم الاجتماعى . وحين عجز عن الجلوس بسبب الدمايل التى طفحت فى جسده لم يجد غير قصة أيوب فى الكتاب المقدس وبعض قصائد جوته يصف بها مدى القدهور الذى آلت اليه صحته . ورغم عله فان المرح لم يفارقه . وتتجلى لنا دعابته من نوع الاستشهادات الأدبية التى يستخدمها وخاصة بين أفراد عائلته ونحن نعرف أنه عاش طيلة حياته فى حاجة وعوز تلاحقه الديون من كل جانب ولولا مساعدات انجلز المالية المنتظمة له لما استطاع أن يواصل مشوار الحياة . ويصف نفسه مداعبا بشخصية ميرساديت (١١٢) التى صورها بلزاك فى كوميديته « العامل » . وفى شيخوخته المريضة لم يجد غير الألعاب والألغاز الأدبية يزجى بها وقت الفراغ مع عائلته وأصدقائه المقربين . وحين سأله بناته عن أدبائه المفضلين قال لهن انه يؤثر شكسبير واسخيلوس وجوته فى الشعر وديرو فى النثر . والرأى الشائع بين النقاد انه كان يفضل شعر شلى على شعر بيرون . ويرجع السبب فى شيوع هذا الرأى الى الكتيب الذى أصدره إدوارد افلنج (١١٣) عام ١٨٨٨ بالاشتراك مع اليانور ماركس بعنوان « اشتراكية شلى » . وفيه ينسب افلنج الى ماركس قوله ان من حسن حظ احياء بيرون أنه مات فى ريعان الشباب لأنه لو عاش طويلا لأصبح بورجوازيا رجعيا فى حين أن شلى ظل يدين بالاشتراكية والمبادئ الثورية طيلة حياته . ولكن برور يشك فى صحة ورود هذا القول على لسانه لأنه لم يستشهد بأشعار شلى مطلقا فى حين أنه

- استشهد بالقليل جدا من أشعار بيرون على نحو يدل على رضائه عنها .
- فضلا عن ان اشاراته اليها في كتيبه عن هرفوجت تدل على استمتاعه بها .

« كتابات ماركس وانجلز في الأدب والفن »:

في عام ١٩٧٤ صدرت بالانجليزية ترجمة لكتاب وثائقي هام عنوانه كتابات كارل ماركس وفريدريك انجلز في الأدب والفن ، اشترك في اعداده عالمان في علم الجمال الماركسي هما ستيفان موراوسكي (١١٤) الأستاذان بالجامعات البولندية ولي باكسندال . والكتاب عبارة عن مقتطفات لأهم ماكتبه ماركس وانجلز عن الآداب والفنون . وفي التصدير للكتاب شرح هذا العالمان منهجها في اعداده فقالا انهما تعمدا الاهتمام بإبراز إيمان ماركس وانجلز بأن الفن والأدب يتمتعان بقدر من الاستقلال عن العوامل الخارجية الصانعة

لهما . وهذه نقطة سوف نتناولها بالتفصيل فيما بعد ويقسم موراوسكي وبالكسندال النصوص الماركسية المختارة تحت رموس موضوعات هي :

- ١ - أصول الحساسية الجمالية وخصائصها .
- ٢ - الاغتراب الرأسمالي وتدمير القيم الجمالية .
- ٣ - الشيوعية ونهاية الاغتراب في الفن .
- ٤ - القيم التطبيقية في الأدب .
- ٥ - الاستقبال الطبقي للقيم الفنية .
- ٦ - مشكلة الواقعية .
- ٧ - الأدب الهادف .
- ٨ - التعبير عن القيم الانسانية الأساسية وصمودها .
- ٩ - الشكل والأسلوب .

وينتهي الكتاب بملاحق يتناول ما كتبه اليانور ابنة ماركس عن والدها وما كتبه بول لافارج زوج ابنته عنه . وينبها موراوسكي وبالكسندال الى أن تقسيم الكتاب الى رموس موضوعات على هذا النحو ينطوي على التعسف

بسبب ما فى طبيعة هذه الموضوعات من تداخل وتشابك . فماركس فى كتاباته حين يتحدث عن الاغتراب لا يتحدث عنه بمعزل عن القيم التطبيقية . ولكن رغبة صاحبى الكتاب فى ابراز بعض الجوانب جعلتهما يتغاضيان عن هذا التداخل والتشابك . وبالنظر الى أهمية الكتاب فأننا سوف نعرض لما جاء فيه من آراء بشئ من التفصيل . ولكن يجدر بنا الآن أن نستقصى موقف ماركس من أحبائه الأثيرين الى قلبه شكسبير وبلزاك وجوته وهيئى .

موقف ماركس من شكسبير وبلزاك وجوته وهيئى :

يتضح لنا مما أسلفنا أن ماركس يظهر اعجابا شديدا وحبا عميقا لكوكبة من الأسياء العظماء القدامى مثل هوميروس واسخيلوس والمحدثين مثل يلزاك وجوته وهيئى . فضلا عن ولله العظيم بشكسبير .

شكسبير : قرأ ماركس كل أعمال شكسبير عدة مرات وتأثر بها لدرجة أنه ألف شخصياتها المسرحية تعاما كما يالف المرء أصدقاءه ومعارفه ، ولدرجة أنه كان يستشهد بها ليلقى الضوء على بعض نظرياته فى علم الاقتصاد . ولأن حبه لشكسبير كان نابعا من القلب فإنه لم يكن بحاجة الى تبريره أو الدفاع عنه بلغة عقائدية أو مذهبية . وانتقلت عدوى حبه لشكسبير الى أولاده فنحن نطالع فى خطاب كتبه لصديقه انجلز بتاريخ ١٠ ابريل ١٨٥٦ جاء فيه : « ان الأولاد يقرأون شكسبير على الدوام » . وتقول اليانور ابنته فى مذكراتها : « كان شكسبير بمثابة الكتاب المقدس فى بيتنا . كما كان طيلة الوقت تقريبا اما بين أيدينا نطالعه أو على شفاها نردد أشعاره . وحين بلغت السادسة من عمري كنت قد حفظت كثيرا من المناظر فى مسرحياته عن ظهر قلب » . ويؤكد لنا بول لافارج ان بيت حميه سيطرت عليه عبادة شكسبير . وبلغ اهتمام ماركس بشكسبير الى الحد الذى جعله يتوفر على دراسات التعليقات التى زود بها دكتور جونسون طبعة الأعمال الشكسبيرية الصادرة عام ١٧٦٥ . ولا يشك الدارسون أن تقديره لشكسبير يفوق تقدير انجلز له فكتابات انجلز تخلو من أية اشارة لها قيمتها الى مآسيه

فضلا عن ان انجلز الذى لا يشارك ماركس حماسه الهائل لمسرحية « تيمون اثينا » وجد متعة كبيرة فى كوميديات شكسبير الخفيفة مثل « زوجات وندسور المرحات » . ولكن كليهما كانا يؤمنان بأن انجاز شكسبير وبلزاك الحقيقى يكمن فى رسم شخصيات نمطية . وهما يفهمان النمطية فهما يفاير ما درج معظم نقاد الأدب عليه . فالرأى عندهما أن الشخصيات النمطية هى تلك التى تجمع بين العمومية والخصوصية ، أى بين الخصائص العامة التى تمثل جميع البشر وبين الخصائص الفردية التى تميز انسانا عن آخر .

ونحن نخطئ اذا ظننا أن اعجاب ماركس بشكسبير كان نابعا من حماسه الشخصى فقط فالحقيقة أن هذا الاعجاب كان جزءا لا يتجزأ من تقاليد عريقه رسخت فى الحياة الأدبية الألمانية منذ ظهور الكلاسيكية فيها فى القرن الثامن عشر . وكان لسنج واحداً من الذين أرسوا هذا التقليد الشكسبيرى الراسخ فى ألمانيا عندما كتب يدافع عن رأى غير مألوف فحواه أن شكسبير كلاسيكى وليس رومانسيا كما درج معظم النقاد على اعتباره . يقول لسنج فى دفاعه عما يعتبره كلاسيكية شكسبير أنه لم يخرج عن القواعد الأرسطاليسية ولكنه استوعب روح أرسطو الحقيقية أكثر من كتاب التراجيديا الفرنسية الكلاسيكيين الذين لم يتبعوا من قواعد أرسطو غير جانبها الآلى أو الميكانيكى . ومما يدل على حب الألمان العارم على اختلاف مشاربهم لشكسبير أن اتباع المدرسة العاطفية المعروفة باسم « العاصفة والقهر » دافعت عنه على أساس أنه كاتب رومانسى واتخذوا من أدبه رمزا لتدعيم ثورتهم على القواعد الأدبية المحدودة والضيقة . ومعنى هذا أن التقليد الشكسبيرى حينذاك - على اختلاف حب أصحابه لشكسبير - وجد فيه مثما وجد فى جوته النبع الفياض والحقيقى لكل امكانات الانسان الخلاقة وحتى الفيلسوف هيجل نفسه تأثر باكبار الجيل الرومانسى لأعمال شكسبير . وتعكس محاضرات هيجل فى علم الجمال هذا الأثر . ومن الملاحظ أن هيجل يستند الى كل من جوته وشكسبير فى هجومه على الأدباء المتأثرين بكانط والتابعين له .

ويعرب ماركس وانجلز عن سخطهما الشديد على رودريك بنديكس (١١٥) الذي شن هجوما عاتيا على عبادة الشعب الألماني لأدب شكسبير . وحض بنديكس بنى جلده على كراهية هذا الأدب مستغلا في ذلك أخس نزعات الشعب الألماني مثل احساسه بالزهو القومي واستعلائه على غيره من الشعوب . يقول بنديكس في هذا الشأن ان مبالغة الألمان في تبجيل شكسبير يفسد حسهم الصحيح ويضعف فيهم ثقتهم بأنفسهم وبمؤلفيهم ويدفعهم الى التقليل من شأن انجازاتهم القومية الفنية والأدبية . ويسوق بنديكس بعض الأمثلة على ما يشوب الأعمال الشكسبيرية من مثالب وعيوب فيقول ان المنظر الأول من مسرحية « العاصفة » لا يمكن لعاقل ان يصدق . فمن المستحيل أن يسمع أحد صوت الممثلين وسط هدير العاصفة . ويستطرد قائلا ان بروسبيرو لا يعدو أن يكون واعظا في مدارس الأحد وكنائسها وأنه يستحق المصير البائس الذي لقيه . ويهاجم بنديكس أيضا شخصية ستيفانو لما اتصف به من انحلال وفجور كما يهاجم أظهار عريته على خشبة المسرح . فالعريضة لها مكان ينبغي ألا تخرج عنه هو غرفة النوم . واستفز هذا الهراء النقدي أنجلز فكتب في العاشر من ديسمبر عام ١٨٧٣ يقول في دعاية جافة : « لقد خلف هذا الأخرق المدعو رودريك بنديكس وراءه رائحة نتنة في شكل مجلد سميك » . ويقارن أنجلز بين كوميديات شكسبير وكوميديات بنديكس فيقول : ان في المنظر الأول من مسرحية (زوجات وندسور المرحات) لشكسبير حيوية وصدقا يفوقان كل ما جاء في الأدب الألماني برمته . أما ماركس فيعلق باقتضاب على هجوم بنديكس على شكسبير بقوله : « ان بنديكس لا يدهشني . ولو أنه وأمثاله فهموا شخصية شكسبير لما واتتهم الشجاعة على نشر أعمالهم على الجمهور » .

ويصف ماركس أرنولد روج بالحماقة لأنه يخلط بين الفلسفة والأدب ولأنه ينحى على شكسبير باللائمة لخلو أعماله المسرحية من أى نظام فلسفى في حين أنه يثنى على مسرحيات شيلر الشعرية لأنها تتضمن مذهباً فلسفياً متأثراً بفلسفة كانط . والرأى عنده أن شكسبير الانجليزى أعظم من شيلر الألماني لأن شخصياته المسرحية تتسم بالواقعية في حين أن شخصيات شيلر تفتقر

اليها ودافع ماركس عن شكسبير ضد فولتير الذى رغم اعجابه به عاب على مسرحياته الجمع بين الجد والهزل والسعوى والوضاعة . يقول ماركس ان مثل هذا الجمع من شأنه أن يزيد من واقعيته . وقد بلغ تمكنه من أعمال شكسبير حدا جعله يقتطف منها بيتا أو مقطعا يصعب على المرء أن يعرف مصدره . يقول بروور ان المقالات الصحفية التى نشرها بين عام ١٨٥٢ و ١٨٦٢ تستشهد بمكبث وهنرى الثامن ويوليوس قيصر والعاصفة . وانعانا من ماركس فى الزراية ببعض أعدائه السياسيين نراه يقول انهم لا يستحقون أن يشير اليهم بمقتطفات من مسرحيات شكسبير التراجيكية والتاريخية . فالكوميديا الشكسبيرية مثل « هكذا خاب سعى العشاق » و « ضجة حول لا شيء » و « دقة بدقة » أصلح المسرحيات لوصفهم ، الأمر الذى يدل على مقدار تقديره العظيم لمسرحيات شكسبير المأساوية والتاريخية واعتبارها أعلى مرتبة من الكوميديات . وكان شديد الحساسية لصورة الأدب وصوته يجد متعة فى تلاوة الشعر وتأدية الأدوار المسرحية بصوت عال ولهجة خطابية مؤثرة . وله رأى فى أسلوب طباعة الشعر مفاده أن تكديس الأبيات فى حيز ضيق يؤدى الى ازوار القارئ عنها . ومن ثم فانه ينصح بأن يترك الطابع مسافة كافية لفصل المقاطع الشعرية عن بعضها البعض . ويقول ولهم ليتجت (١١٦) الذى كان على علاقة بعائلة ماركس فى الخمسينات وأوائل الستينات من القرن الماضى انه كان يغضب من الاخطاء اللغوية الشائعة ويستنكر استخدام اللهجات فى الكتابة . ويضيف لينجت انه كان يستمتع بقراءة أجزاء من شكسبير وفاوست والكوميديا الالهية بصوت مرتفع .

والجدير بالتنكر أن ماركس لم يحاول قط أن يلوى فن شكسبير ليدعم به معتقداته الايدولوجية بل وجد فى الاشارة الى أعماله والاقتباس منها متعة جمالية ومجرد وسيلة من وسائل الايضاح تساعد على ابراز آرائه . فبعد أن يحدثنا عن سلطان المال فى « مخطوطات اقتصادية وفلسفية » نراه يحرص على ابراز فكرته بالاستشهاد بفقرة مطولة من مسرحية « تيمون أثينسا »

(الفصل الرابع ، المنظر الثالث ، الابيات ٢٦ - ٤٤) يعبر فيها تيمون عن جبروت المال وسطوته وكيف أنه يحيل الظلام الى نور والرديلة الى فضيلة والقبح الى جمال وتيمون كما صوره شكسبير رجل ثرى من أثينا يحيط به المنافقون والمنتفعون الذين يفيدون من ثرائه . فلما جار عليه الزمن انقض الجميع من حوله . وكان هؤلاء المنافقون والمنتفعون أول من سخروا من فقره فكره تيمون البشر وترك المدينة والتجأ الى غابة خارجها عله يهرب من جحود الانسان . وأخذ فى كربه وغمه يحفر فى أرض الغابة . وثناء الحظ أن يبتسم له مرة أخرى فعثر على كنز من الذهب . وما أن وجده حتى عبر فى شعر بليغ عن قدرة الأصفر الرنان على صنع المعجزات . ويقتبس ماركس أبياتا أخرى من نفس الفصل والمنظر (الأبيات ٣٨٤ - ٣٩٥) لتأكيد هذا المعنى . فضلا عن أنه يقتبس فقرة من مسرحية فاوست لجوته تصف المال بأنه الاله الذى يسجد له البشر . يقول ماركس فى هذا الصدد « ان شكسبير يصور طبيعة المال الحقيقية تصويرا محتازا » . ثم يصف ماركس المال بأنه المومس الذى يقع فى غرامها كل الناس . وهو القواد الذى يقودهم الى الزلل واللغواية . ومن ثم فإن المال هو المسئول أولا وأخيرا عن غربة الانسان ليس عن غيره من البشر فعسب ، ولكن عن نفسه أيضا . ويتضح لنا من نقده لهيجل أن هذا النقد كثيرا ما يتبادر الى ذهنه على هيئة مقارنات أدبية فعندما يسخر من فكرة هيجل بصدد سلطان الملوك وسلطان الدولة البروسية نراه يستشهد بشخصية « سنوج » (١١٧) فى « حلم ليلة صيف » الذى يستهويه تمثيل دور الأسد كما أنه يستهويه أن يزار مثل الأسد رغم أنه فى حقيقة الأمر عاجز بسبب طراوته أن يبيت الرعب فى نفس أى انسان . وفى هذا الشأن نرى أن سنوج يصف نفسه بأنه أسد وليس أسدا ولكنه شيء آخر . ورغم أن دراسات ماركس فى علم الاقتصاد جعلته يدرك أن النظام المالى البورجوازى الحديث يخدم فى نهاية الأمر قضية التقدم ويدفع المجتمع قدما الى الأمام فإنه استغل أفكار تيمون عن المال لشن هجوم ضار على النظام الرأسمالى متجاهلا بطبيعة الحال أن تيمون كاره للبشر وأن رأيه فى المال لا يمثل رأى شكسبير فيه . وحين يهاجم قوانين مواريث الملكية الخاصة وكذلك بعض الأفكار

الرومانسية الشائعة بين الألمان نراه يستخدم تشبيهات أدبية مماثلة ، الأمر الذى يدل على أن اشاراته الى الآداب العالمية واقتباساته من شكسبير كانت ترد فى معرض حديثه عن الفلسفة والسياسة والاقتصاد عفو الخاطر وعلى نحو تلقائى .

وتعتبر المقاتان اللتان كتبهما ماركس بعنوان « فى المسألة اليهودية » (وهما عرضان لكتابين ألفهما برونو بوور) (١١٨) من أهم ماسطره قلمه فى الفترة السابقة على صدور البيان الشيوعى فى عام ١٨٤٨ . ويلقى ما كتبه فى المسألة اليهودية ضوءا على طائفة من الأمور منها أن عبادة المال فى أى مجتمع تؤدى الى احتقار الفنون وأمتهان آدمية الانسان وبالتالي الى اغترابه والغريب أنه حين يتناول شخصية شيلوك فى « تاجر البندقية » أنه لا يعرض لها فى سياق حديثه عن خصائص اليهود وتكوينهم الروحى . ولكنه يشير اليه فى معرض حديثه عن « المدرسة القانونية التاريخية » ، وهى مدرسة أثارت سخطه عليها بسبب تعاطفها على الاقطاع الموروث . ويجدر بنا فى هذا المقام أن نذكر أن ما سطره فى المسألة اليهودية يلقي ضوءا على الأهمية الكبيرة التى يعلقها على الرواية التسجيلية . فهو يعتمد بشكل واضح على رواية « مارى أو العبودية فى الولايات المتحدة » التى ألفها جوستاف أوغست بومنت لابونير (١١٩) عام ١٨٣٥ على أنها سجل تاريخى صادق للحالة الدينية فى أمريكا الشمالية .

ويستشهد ماركس بشكسبير ليبين أن الطبقة البورجوازية أفضل من الطبقة الاقطاعية . فهو يستعين ببعض أبيات مسرحية « كما تشاء » للمقارنة بين صاحب الأرض (أى الاقطاعى) وصاحب المصنع (أى البورجوازى) واصفا وجهة نظر الأول فى الثانى باقتطاف أبيات مؤداها أن صاحب المصنع انسان « عاطل عن الشرف والمبادئ والشعر بل عاطل عن كل شيء » . وهو رأى لا يحظى بعطفه بطبيعة الحال . كما أنه يستعين برواية « دون كيشوت » التى ألفها سرفانتيس ليوضح بها عدواة صاحب المصنع (التى يرى أنها على حق) للاقطاع وشرويه . ورغم أن ماركس يفضل النظام البورجوازى

على النظام الاقطاعى فانه يحمل كلا النظامين مسئولية معاناة الانسان بوجه عام . والرأى عنده أن الفن العظيم مثل أدب شكسبير يعين الانسان المغترب على ادراك غربته . ولكن مثل هذا الفن عاجز عن ازالة أسبابها . فالقن مهما بلغت روعته أو تقدميته لا يمكن أن يكون بديلا عن الثورة السياسية والاقتصادية . فهذه الثورة وحدها هى القادرة على ازالة أسباب الاغتراب . وسوف نناقش فكرة الاغتراب الماركسية على نحو أكثر تفصيلا نظرا لأهميتها فى النقد الأدبى الماركسى . ومن حسن الحظ أن ماركس وانجلز لم يحددوا أين يقف شكسبير من الصراع الطبقي الدائر رحاه بين النظامين الاقطاعى والرأسمالى فقد ساعد هذا على ترك الباب مفتوحا أمام النقاد الماركسيين ليعالجوا أدب شكسبير على النحو الذى يروق لهم . وبالرغم من هذه الاباحة فقد دأب الكثير منهم على النظر اليه من زاوية أيديولوجية مفرطة بل مضحكة فى انخلاقها . ولعل أكثر التفسيرات الماركسية مدعاة للابتسام الهازىء تلك التى تقرأ فى الأعمال الشكسبيرية اشارات الى نظريات اقتصادية او فلسفية مثل نظرية القيمة وفائض القيمة والحتمية التاريخية ونحن نلاحظ انتشار هذا اللغو الماركسى فى الثلاثينات ليس فى روسيا وحدها بل فى الغرب أيضا . فقد ألف الكاتب الماركسى الأمريكى دونالد مورو (١٢٠) فى عام ١٩٢٥ كتابا بعنوان « أين يقف شكسبير ؟ » يذهب فيه الى أن شكسبير يقف الى جانب طبقة التجار التى بدأ عودها يشق فى عصر النهضة بعد أن أصاب الضعف والوهن النظام الاقطاعى ، كما يذهب الى أن كل مسرحية من مسرحياته بمثابة طعنة فى جنب الاقطاع . وعلى نحو مماثل حشر ١٠١ سميرنوف (١٢١) الناقد السوفيتى الذى تخصص فى أدب شكسبير . الأيديولوجية الماركسية فى تقييمه لهذا الأدب . يقول سميرنوف فى مقال نشره عام ١٩٣٦ أن شكسبير يتأرجح فى ولائه للطبقة البورجوازية ، وأن حياته الأدبية تنقسم الى ثلاث مراحل تتصل كل مرحلة منها بالوضع الاجتماعى والاقتصادى السائد . ويستطرد سميرنوف قائلا ان المرحلة الأولى بين عامى ١٥٩٠ و ١٦٠٠ تتميز بالبهجة والتفاؤل وتأكيد الانسجام العضوى الموجود بين كافة المجموعات الاجتماعية وتعكس المرحلة الثانية بين عامى ١٦٠١ و ١٦٠٩ ما أصاب المجتمع الاليزابيثى

من تفكك بطيء . أما في المرحلة الثالثة بين عامي ١٦٠٩ و ١٦١١ فقد تعرض شكسبير للضغط المناوئ للارستقراطية التي مارسها البورجوازية البيوريتانية المعادية للفنون والأدب . ولكنه استطاع بالرغم من ذلك أن يتوصل الى سلام مع الارستقراطية المشجعة للفنون والآدب ، الأمر الذي أدى به الى الخضوع لمزاجها الرجعي والمتخلف .

وحتى أبين أن ماركس ترك الباب مفتوحا للنقاد الماركسيين ليفسروا أدب شكسبير على النحو الذي يريدون ، أسوق هنا نموذجين من النقد السوفيتي ، في الثلاثينات لتفقا على تفسير شكسبير من وجهة نظر الايديولوجية الماركسية الضيقة الأفق ولكنها يختلفان أشد الاختلاف في تحديد وضع شكسبير من هذه الايديولوجية . ويتمثل هذان النموذجان من النقد السوفيتي في مقالين أحدهما بعنوان « شكسبير في كتاب رأس المال لكارل ماركس » (مجلة الأدب العالمي ، عدد ١ ، عام ١٩٣٥) للناقدة الروسية م. ناشكينا (١٢٢) . والمقال الآخر كتبه ت. جاكسون للرد على ما ذهبت اليه ناشكينا في مقالها . وعلى العكس من ماركس نفسه يسعى هذان الناقدان السوفيتان الى لوى عنق النصوص والشخصيات الشكسبيرية حتى تتمشى مع أهوائهما في السياسة والاقتصاد .

قبل أن تعرض لكتاب « رأس المال » وما جاء فيه من اشارات الى أعمال شكسبير تقول ناشكينا أن ماركس تأثر تأثرا كبيرا بشخصية شكسبيرية فكاهية معروفة هي شخصية فولستاف ، ولأنه كثيرا ما أطلق اسم فولستاف على الذين يريد الزرابة بهم وللنيل منهم (وفولستاف كما صوره شكسبير رجل شديد البدانة يتظاهر بالموت حتى يتفادى القتال في حومة الوغى . وهو أنثى يحب الهزل والاستمتاع برغد العيلة وأطاييبها . وهو يعيش مع شلة من رفاق السوء عالة على غيره من الناس ، ولكنه رغم ذلك خفيف الظل حبيب الى النفس) . وأوردت ناشكينا عدة أمثلة تدلل بها على رأيها . فحين أراد ماركس أن يهاجم اللهر فوجت المتهم بعمالته لفابيون الثلاث

وصفه بأنه شبيه بفولستاف . وعندما شاء أن يهاجم الثائر القومى الايطالى غاريبالدى لأنه خيب أمل ثوار العالم فيه حين قرر الدخول فى حوار ودى مع الاستعمارى البريطانى بالمستون ، أطلق ماركس عليه اسم فولستاف كذلك . فضلا عن أنه أطلق اسم فولستاف على المفكر الألمانى كارل هينسن حين أراد السخرية من رأيه القائل بأن النظام الملكى ونظام الأمراء هو سبب بلاء الانسانية . يقول ماركس فى دحض هذه الفكرة ان نظام العبيد ازدهر فى جنوب الولايات المتحدة رغم أنها تتبع النظام الجمهورى . وتضيف ناشكينا أن ماركس امتدح شكسبير كمؤرخ للقاريخ فى خطاب كتبه الى انجلترا فى فبراير ١٨٦١ لأن وصف الشاعر الانجليزى لشخصية بومبى التاريخية يتفق مع وصف المؤرخ القديم أبيان (١٢٢) له كما ورد فى كتابه « للحروب الأهلية فى روما » . وهو كتاب يثنى عليه ماركس باعتباره أول محاولة من جانب مؤرخ للمربط بين الحروب الأهلية والظروف المادية والاقتصادية . ثم تنتقل ناشكينا الى مناقشة « رأس المال » فتخبرنا أن الفصل الأول منه الذى يعالج نظرية القيمة يتضمن أول اشارة الى الشخصيات الشكسبيرية ففيه تظهر شخصية دلام كويكلى (١٢٤) إحدى رفيقات فولستاف السيئات وهى أرملة طروب وثرثارة تخوض فى سير التناس وتحب معاقرة الخمس . ويعالجها شكسبير فى عديد من مسرحياته ومن بينها « هنرى الرابع » و « هنرى الخامس » و « زوجات فندسبور المرحات » .

ومقال ناشكينا احدى المحاولات النقدية المبكرة فى الاتحاد السوفيتى لاستقصاء أثر شكسبير فى ماركس . ولكن كاتبته تقورط فى شطط ايدىولوجى عندما تذهب الى أن شخصية فولستاف تجسد بحد ظهور رأس المال الذى أدى اشتداد عوده فيما بعد الى قيام النظام البورجوازي . بل انها توغل فى شططها عندما تتناول شخصية المربى اليهودى شيلوك فى « تاجر البندقية » فتربط بين جشعه ونظرية فائض القيمة بما تنطوى عليه من بحث الرأسمالية المستغلة عن العمالة الرخيصة حتى لو اقتضى منها ذلك الحلق بالإطقال بالعمل فى المصانع وهم دون العاشرة .

ومن المؤسف أن ناشكينا تتورط في تناقض حين تسعى إلى تفصيل وجهة نظرها فهي تقول في موضع آخر أن تصوير شكسبير لشخصية فولستاف يدل على رفضه للنظام البورجوازي الوليد وأنه كان يرقب انهيار النظام الاقطاعي بقلب محزون . ومن المؤسف أيضا أن ناشكينا عجزت عن أن ترى أن شكسبير أظهر نحو شيلوك شيئا من العطف بسبب سوء معاملة المجتمع المسيحي له . ولكن هذه الناقدة تختتم مقالتها بملاحظة ثاقبة نفادة مفادها أن هناك فرقا بين أثر شكسبير في ماركس وأثر جوته فيه . فقد تأثر بأخيلة شكسبير وصوره الشعرية في حين أنه أخذ عن جوته مفاهيمه الفلسفية .

ومن الواضح أن هيئة تحرير مجلة « الأدب العالمي » التي نشرت فيها ناشكينا مقالها لم تكن أقل منها في غلوائها الأيديولوجي . فقد انبرت للدفاع عن شكسبير بقولها أنه لم يكن فنان الأرستقراطية الاقطاعية ، ولكن فنان الأرستقراطية وهي في طريقها للتحويل إلى النظام الرأسمالي . كما امتدحته المجلة لأنه استفاد في فنه من كل جوانب النظام البورجوازي الحسنة التي طعم بها طبقته الأرستقراطية مثلما نجد في شخصية بورشيا وأنطونيو في تاجر البندقية ، (والجدير بالذكر في هذا الصدد أن رواد الشيوعية السوفيتية مثل لينين وتروتسكي كانوا يستسخفان فكرة الازورار عن كل ما هو بورجوازي ، وهو ما سوف نعالجه في بحث آخر) . وخلصت المجلة إلى أن شكسبير هاجم النظام الاقطاعي بضراوة في مسرحيته « روميو وجوليت » و « الملك لير » ، وإلى أن فولستاف لا يمثل الاقطاع بل يمثل الرأسمالية الوليدة التي علمتها التغيرات التاريخية والاجتماعية أن تستثمر أموالها وتقوم بحساب فائض القيمة من أجل أن يزداد ثراؤها .

وقام الناقد ب . أ . جاكسون بالرد على ناشكينا بمقال نشره بعنوان « ماركس وشكسبير » في نفس المجلة (عدد ٢ ، ١٩٣٦) وفيه يقول أن فولستاف لا يمثل ظهور الرأسمالية ولكنه يمثل الاقطاع في مراحل انهياره الأخيرة . ويتهم هذا الناقد ناشكينا بأنها أثارت بعض النقاط البالغة الأهمية ولكنها تركت زمام هذه النقاط يفلت من يدها فقد أثارت علاقة عبقرية ماركس

العلمية بعنصرية خياله الفنى دون أن تتوصل الى تفسير لها . يقول جاكسون فى تفسير هذه العلاقة أن العلم قد يبدو شيئاً يتعارض تماماً مع الخيال الفنى . ولكن ممارسات ماركس فى العلم والأدب تدل على أنهما وجهان لعملة واحدة . فضلاً عن أن ناشكينا تركت دون تطوير فكرتها النقدية الثاقبة عن تأثير ماركس بأخيلة شكسبير النابضة بالحياة فى حين أنه أخذ عن جوته تعميماته الفلسفية . ويرى جاكسون أن ناشكينا عجزت عن تتبع الأثر القوى الذى تركه جوته فى الجانب المأساوى من وعى ماركس الفنى فى حين أن الجانب غير المأساوى منه تأثر كثيراً بكوميديات شكسبير . ويتهم جاكسون ناشكينا بالعجز كذلك عن ادراك أن أهمية اشارات ماركس لشخصية سنوج فى « حلم ليلة صيف » لا ترجع الى أن سنوج يمثل شخصية الأسد ولكنها ترجع الى عجزه بسبب طراوته عن القيام بهذا الدور . ويستطرد جاكسون قائلاً ان ماركس كان يرمى من وراء هذه الاشارة الى النيل من جمعية العاشر من ديسمبر التى كونها لويس نابليون بهدف تدبير انقلاب يبدو بروليتاريا فى مظهره . فضلاً عن ابراز الجانب نصف المأساوى ونصف الكوميذى فى هذا الانقلاب . ويقول جاكسون عن اشارة ماركس الاخرى الى سنوج التى وردت فى معرض حديثه عن نظرية الدولة عند هيجل أنها تهدف الى السخرية من مفهوم هيجل الخطأ عن سلطة الدولة البروسية وليس من سلطة هذه الدولة من حيث كونها دولة كما فهمت ناشكينا . وترجع سخريته من هيجل الى أن هيجل يظن أن النظام الملكى البروسى - شأنه فى ذلك شأن سنوج - مستبد فى مظهره ووديع فى مخبره .

ويتتبع جاكسون جذور شخصية فولستاف الكوميديية فيذهب الى أنها تنحدر من شخصية الشيطان فى دراما الأسرار فى القرون الوسطى ومن الشخصية التى تمثل الخطايا والذنوب فى الدراما الاخلاقية (مثل الخطايا السبعة المميتة) . ويرى جاكسون ان الملك هنرى السابع مسئول عن تصفية الجيوش الخاصة التى يمتلكها النبلاء ، وأن تصفيتها أدت الى تخفيف قطاعات كبيرة من قواتها المحاربة الى طبقة من البلطجية والمتصعلكين وقطاع الطرق التى أفرزت فولستاف وأترابه ، بل أفرزت كل أدب الصعاليك المعروف

بالبيكاريسك . وهو أدب نشأ في أعقاب انحلال النظام الاقطاعي وارتبط ظهوره بظهور الطبقة البورجوازية . ومعنى هذا أن فولستاف ينحدر من تقليد البيكاريسك الأدبي الذي أرساه بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) وفرانسوا فيون (١٢٥) (١٤٣١ - ١٤٦٢) ورابيليه (١٤٨٣ - ١٥٥٣) وسرفانيتس (١٥٤٧ - ١٦١٦) ويذهب جاكسون الى أن فولستاف يمثل مرحلة الانهيار الأخير الذي أصاب النظام الاقطاعي . ويقول في هذا الشأن أن ناشكينا تستخف بذكاء ماركس حين تنسب اليه تفسير شخصية فولستاف على أنه تجسيد لرأس المال المتجمع في المراحل الأولى من ظهور النظام الرأسمالي . فكيف يمكن اعتباره تجديدا للاكتناز الرأسمالي وهو معدم بشكو دائم من ضيق ذات اليد ويعيش عائلة على سادته ؟ ! ويضيف جاكسون أن ناشكينا أخطأت عندما وصفت أخلاقيات فولستاف بأنها أخلاقيات بورجوازية تتخفى وراء أقنعة شبه اقطاعية . فالرأى عنده أن هذه الأخلاقيات تمثل ظاهرة تتكرر في كل أزمة من أزمات التحول الاجتماعي حين يفقد الانسان أخلاقياته القديمة دون أن يتوصل الى بديل لها . كما أنه يرى أن فولستاف يمثل نوعا من الطفيلية العصرية التي ترفض التقيد بأية ارتباطات أو التزامات اجتماعية . ويستفيض جاكسون في شرح الظروف السياسية والاقتصادية التي كتب فيها شكسبير أدبه فيحدثنا عن الزيادة المطردة في سلطان الدولة وعن النشاط التجاري الهائل التي كانت انجلترا تمر به في ذلك الوقت ، وكيف أدى هذا النشاط الى خلق رأس المال الذي تحول فيما بعد من الاستثمار في مجال التجارة الى الاستثمار في مجال الصناعة . ولأن الرأسمالية التجارية كانت عصب الحياة الاقتصادية الانجليزية في أيام شكسبير فإن طبقة البروليتاريا لم تكن قد تكونت بعد فكيف يمكن لشكسبير أن يسبق أحداث التاريخ ويتبنى موقف هذه للطبقة البروليتارية التي لم توجد بعد ؟ ! ومن الناحية الأخرى كان يستحيل عليه أن يتبنى موقف البورجوازية الصناعية لأنها لم تكن قد ظهرت بعد على مسرح الأحداث كقوة اجتماعية ذات وزن كبير .

يقول جاكسون أن إنجلترا في وقت شكسبير شأهت ثلاثة اتجاهات

(أولا) اتجاه متفائل بالمستقبل يؤمن بالتقدم وامكانية ازالة اسباب التخلف وهو الاتجاه الذى يتمثل فى كتابات فرانسيس بيكون . (ثانيا) اتجاه محافظ تبنته عائلة ستيوارت المالكة والموالون لها ويرى ضرورة تدعيم المكاسب الجديدة التى حصلت عليها الدولة والكنيسة عن طريق تحديد المجال الذى ينبغى أن يتحرك فيه كل منهما (ثالثا) أما الاتجاه الثالث الذى تمثل فى أدب شكسبير فيذهب الى الاعتقاد بأن التغيرات الاجتماعية التى اصابته المجتمع الاتجلىزى لا تعنى بالضرورة أن هذا المجتمع قد حقق تقدما . بل تعنى أن مجموعة جديدة من حواجز التخلف غير المرئية قد نشأت . ومن ثم فقد آمن اتباع هذا الاتجاه الثالث بأن التقدم الحقيقى والوحيد يكمن فى غرس مذهب انسانى صحى ومتوازن يدعو الى النهضة التاريخية . ولا يكتفى هذا الاتجاه الأخير بمجرد اصلاح الكنيسة أو اصلاح الدولة بل يدعو الى اصلاح الانسان نفسه . ويرى جاكسون فى هذا الاتجاه الأخير افضل وأعمق موقف قيض للفكر الانسانى أن يتوصل اليه قبل مجيء ماركس والماركسية ، كما يرى أن هذا المذهب الانسانى الشكسبيرى تربطه الوشائج بمذهب رابيليه الانسانى وبذلك النوع من العقلانية التى تميز بها أدب فولتير .

ولا يخلو نقد جاكسون فى تفاصيله من نفس الغموض والتضارب الذى وجدناه عند ناشكينا . فبالرغم من أنه يذهب الى أن شخصية فولستاف تمثل الاقطاع المنهار فإنه يدحض فكرة ناشكينا القائلة بأن شكسبير يظهر شيئا من العطف على النظام الاقطاعى الأقل . فشكسبير فى نظره لا يرفض مجيء العالم البورجوازى بل يرحب به ويرى فى مجيئه ضرورة لا محيص عنها . ورغم أنه يسلم بأن أحداث مسرحيات شكسبير التاريخية تقع فى العصور الوسطى فإنه ينكر أنها تتناول أية موضوعات تتعلق بهذه الفترة من التاريخ ، فهى فى نظره تعالج أحداثا جارية فى زمانه مثل الخطر الذى يهدد الدولة من جراء الطغيان والاستبداد أو من جراء الفوضى التى ليس لها حدود . وكذلك الخطر الذى يهدد الدولة من جراء غصب العروش . وهو موضوع له حساسيته الخاصة لأن الملكة اليزابيث كانت بلا وريث واغتصاب

العروش هو الموضوع الذى تدور حوله مسرحيات « ريتشارد الثالث » ، و « العاصفة » و « هاملت » و « ماكبث » و « يوليوس قيصر » و « الملك لير » ، أى أن انشغال شكسبير بهذا الموضوع لم يقتصر على مسرحياته التاريخية ولكنه امتد بصورة أو أخرى إلى تراجيدياته ومسرحياته الكوميديّة .

ورغم اغراق هذا النوع من اللغو النقدي فى الايديولوجية وعنايته المركزية بالمضمون فإنه يثبت بما لا يدع مجالا للشك أن ماركس لم يضع للنقد الأدبى أية قواعد صماء أو متزمته والذى لا ريب فيه أيضا أنه لم يضع أية نظرية نقدية متكاملة أو حتى شبه متكاملة . فضلا عن أنه لم يحدد مكانة شكسبير من الايديولوجية الماركسية ، الأمر الذى سمح لاتباعه الماركسيين من بعده بالخلف فى آرائهم النقدية ، وأدى كما أوضحنا - على سبيل المثال - إلى التضارب الجلى فى البرأى بين ما ذهب إليه ناشكينا وما ذهب إليه جاكسون .

أثرية دى بلزاك والأدب الواقعى :

كان ماركس وإنجلز يكتنان احتراما بالغاً لبعض روائيين النظام البورجوازي أمثال فيلدنج وبلزاك والواقعيين الروس . يقول هنرى أرفون (١٢٦) فى كتابه « علم الجمال الماركسى » أن ماركس وإنجلز تأثرا فى إعجابهما بالرواية الواقعية يعلم الجمال عند هيغل الذى اعتبر الرواية المقابل البورجوازي لأدب الملاحم عند الأقدمين . وفى دراسته لفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر يؤكد هيغل العلاقة بين الاشكال الاجتماعية والأشكال الفنية . وهو رأى تأثر به ماركس وأن كان لم يأخذ به بصورة قاطعة كما سوف يتضح لنا من حديثه عن الفن الاغريقى . وقد تنبه الناقد الماركسى ج . ف . بليخانوف (١٢٧) إلى شدة الأثر الذى تركه علم الجمال الهيجيلى فى ماركس ، فذهب إلى أن ماركس رغم أنه شق عصا الطاعة على هيغل فإنه تأثر به بالغ التأثير . ومن الأشياء التى رفضها ماركس وإنجلز فى علم الجمال الهيجيلى اعتقاد هيغل أن الفنون لفظت انفاسها الأخيرة وأصبحت جثة

بلا حراك بدوال دولة الفن الاغريقى فوفقا لفلسفة هيغل المثالية المطلقة فان مسيرة الروح الانسانية نحو المطلق مرت بمراحل ثلاث اولها الفن وثانيتهما الدين وثالثتها الفلسفة . وهو يرى أن مرحلة الفلسفة أكثر رقىا من مرحلة الفن الذى وصل الى ذروته ثم انتهاه فى العصر الاغريقى ومرحلة الدين الذى وصل الى ذروته فى العصر المسيحى وبسيادة الفلسفة يتلاشى دور الفن والدين . يقول هيغل فى مقدمة مبحثه « علم الجمال » ان الفن فى نظر الانسان الحديث شئ ينتمى الى الماضى ومجرد متحف من نسج الخيال ، ومن ثم فانا لا نشعر به كشيء حقيقى نابض بالحياة . وموقف هيغل من الفن - كما يقول أرفون - يشبه موقف أفلاطون من هوميروس . فرغم تقديره العظيم لهوميروس قام أفلاطون باستبعاده من جمهوريته . ويفعل هيغل نفس الشئ اذ أنه يرى أن الفن مرحلة حدسية بادت واندثرت وتجاوزتها روح الانسان فى سعيها نحو المطلق . كما يرى أن الفلسفة أصبحت وسيلة الانسان الصحيحة للوصول الى الحقيقة . ويتفق ماركس مع هيغل على ان الفن وصل الى ذروته فى أيام الاغريق ، ولكنه يختلف معه فى أن الفن لم يمت وأنه لا يزال أمامه دور يلعبه . فهو يشعر الانسان الحديث باغترابه ، ومن ثم يرد اليه صحته وعافيته النفسية يقول أرفون ان ماركس تأثر بالجانب الواقعى فى نظرة هيغل الجمالية التى تربط بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية . وبغض النظر عن هذا التأثر فمن المؤكد أن أعجابه بواقعية بلزاك لم تأت من فراغ . فقد سبقه الى تقدير بلزاك عدد كبير من الدارسين والنقاد الألمان .

درج النقاد الماركسيون على اطراء روايات الكاتب الفرنسى أونريه دى بلزاك احتذاء بأعجاب ماركس وانجلز بها . ويذكر المحيطون بماركس أنه كان يزعم تأليف كتاب عن أعمال بلزاك بعد انتهائه من « رأس المال » . ولكن انشغاله حال دون ذلك . وليس أدل على اكبار الماركسيين لبلزاك من أن دائرة المعارف السوفيتية (١٩٥٠) أفردت له سبعة أعمدة من البنى الصغير تشيد بدوره العظيم فى الهجوم على النظام البورجوازي . فضلاً عن أن فلا ديمير جريب (١٢٨) أصدر دراسة عنه عام ١٩٢٧ وأن جورج لوكاش

نشر عام ١٩٥٢ كتابا بعنوان « بلزاك والواقعية الفرنسية » . ولم يكن ماركس وإنجلز أول من تنبها من الألمان الى الدور الذى لعبه بلزاك فى الهجوم على البورجوازية ، فقد كان بوردن وهينى يتابعان نشاطه الأدبى أثناء إقامتهما فى باريس ويرسلان تقاريرهما عن هذا النشاط لنشره فى الصحف والمجلات الألمانية . فضلا عن أن جوته فى شيخوخته عبر عن ترحيبه بأدب بلزاك وأن كارل جتوكو (١٢٩) وصفه بأنه جراح يستخدم مبضعه لتشريح مبدأ عبادة المال . ولم يكن الاهتمام بهذا الأدب مقتضرا على ألمانيا بل امتد الى البلاد الأوروبية حيث اسهم فيلمين (١٣٠) وتين (١٣١) وتشرنيشفسكى (١٣٢) فى ترسيخ التقدير له والاعجاب به ، ومعنى هذا أن اعجاب ماركس وإنجلز به لم يأت من فراغ فقد استوعبا ميراثا نقديا راسخا يبرز الأساس الاقتصادى الذى يشى عليه بلزاك تحليله للمجتمع الفرنسى .

يقول ماركس للتدليل على عمق فهم بلزاك للحقائق الاجتماعية : « فى روايته الأخيرة (الفلاحون) نجد أن بلزاك - الذى يتميز تماما بفهمه العميق لظروف الواقع - يصف بدقة مذهلة كيف أن المزارع الصغير يقوم بأداء جميع أنواع الخدمات لدائنه المرابى بسبب رغبته فى استرضائه وظنا منه أن هذه الخدمات لا تكلفه شيئا لأنها تقتضى منه الجهد دون المال . وهكذا يضرب الدائن المرابى عصفورين بحجر . فهو يوفر المال الذى ينفقه على هيئة أجور ويوقع بالمزارع فى المصيدة ويحيك من حوله خيوط عنكبوتية تشل حركته تماما . ومن ثم يحطمه عن طريق استنفاد طاقته التى لا يستطيع أدخارها للعمل فى أرضه الخاصة به .

وينبهنا بيتر ديميتيس (١٣٣) فى كتابه « إنجلز وماركس والشعراء » الى أن اعجاب ماركس ببعض أعمال بلزاك لم يكن فى بعض الأحيان قائما على دوافع أيولوجية أو سياسية على الاطلاق . فهو يعبر عن اعجابه بقصتي « التحفة المجهولة » (١٨٢١) و « صلح ملموث » (١٨٣٥) رغم أنها تخلصان من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية . ويعزو ديميتيس اعجابه بـ « صلح ملموث » الى أنها قصة قوطية تتضمن أصداء واضحة لمسرحية فاوست التى

ملكته عليه شغاف قلبه يقول ديميتيس انه من المؤسف أن الماركسيين يستمدون تفسيرهم لبلزاك وجوته مما كتبه انجلز وليس مما كتبه ماركس عنهما .
فمعرفة ماركس ببلزاك كانت تفوق معرفة انجلز به . يقول انجلز ان واقعية بلزاك أعظم من واقعية زولا وأن رواية « الكوميديا الانسانية » لبلزاك تروى لنا تاريخ المجتمع الفرنسى على نحو مدهش وعجيب وأن روايات بلزاك فى مجموعها تسجل بانتظام شديد خط سير البورجوازية الفرنسية النامية بين عامى ١٨١٦ و ١٨٤٨ والخطوات التى اتخذتها لرحلة طبقة النبلاء . كما يقول انه استفاد من قراءة بلزاك فى موضوع اعادة تنظيم الملكية الخاصة وفى حقيقة الأوضاع بعد الثورة الفرنسية أكثر مما استفاده من كل المؤرخين ورجال الاقتصاد والاحصاء فى تلك الفترة . ويسير انجلز على نفس الدرب الذى سلكه جاتزكو، من قبل فهو يطالع فى صفحات روايات بلزاك قصة تطور المجتمع الفرنسى ويثير ماركس - شأنه فى ذلك شأن انجلز فى مسودة خطابه الى ميناكاو تسكى (١٣٤) - نقطة بالغة الدقة فحواها أن العمل الأدبى قد ييؤح بشئ يخلف عما يريده المؤلف . فبالرغم من رجعية بلزاك وولائه للملك والكنيسة وعطفه على طبقة النبلاء المتداعية ، فانه يظهر - فى رأى انجلز - اعجابا شديدا بخصومه السياسيين من الجمهوريين المتمردين .
ومع أن ديميتيس يدحض هذا الرأى فانه يسلم بخطورة فكرة التعارض بين افكار الفنان الواعية ورغباته غير الواعية . وهى نقطة سبق لزولا أن اكتشفها فى أدب بلزاك فالرأى عند زولا أن هذا الروائى الشديد المحافظة قد كتب أكثر الأعمال الأدبية اغالا فى الثورية ويرجع أهم سبب فى اعجاب ماركس وانجلز بروايات بلزاك الى أن مؤلفها يرسم شخصيات واقعية نمطية شبيهة بشخصيات شكسبير من حيث تميزها بالقدرة على الجمع بين العمومية والخصوصية .

جـوته :

بالرغم من تقدير ماركس العظيم لجوهان وفجانج فون جـوته فان الاتحاد السوفيتى تأخر كثيرا فى تقدير هذا الشاعر الألمانى حق قدره حتى

عام ١٩٥٠ تقريبا . ففي هذا العام - كما يخبرنا بيتر ديميتيس في كتابه « انجلز وماركس والشعراء » - أصدرت ماريتا شاجينيان (١٣٥) الباحثة الأرمنية الأصل التي حظيت برضاء جوزيف ستالين عليها كتابا ردت فيه لجوته اعتباره . وفي بحثها تصف شاجينيان جوته بالشجاعة وتقول ان أدبه بهجومه على القيم والتقاليد القديمة البالية ودعوته الى تحرير الانسان من ربة الدين يكاد أن يصل الى مرتبة الأدب الثوري . وحقيقة الأمر ان جوته الذي رفض المفاهيم الدينية التقليدية كان يؤمن بالله وجوهر الدين . وهذا ما أغفلته الباحثة السوفيتية ولكنها قامت بتصحيح خطأ تورط فيه جميع النقاد والدارسين السابقين عليها الذين ضللهم الزعم أن ماركس هو الذي قام بعرض كتاب كارل جرون (١٣٦) عن جوته في عام ١٨٤٦ . والحقيقة التي اكتشفتها شاجينيان في بحثها ان انجلز هو الذي تصدى لعرض الكتاب وليس ماركس . وطالبت شاجينيان باعادة تفسير أدب جوته باستبعاد رأى هيني. الطائش فيه والاعتماد على فهم انجلز له لأن حكم انجلز أكثر عمقا وموضوعية من حكم هيني . فانجلز لا يعميه ادراكه لخضوع جوته للسلطة ومذبلته أمامها من أن يرى في أدبه عناصر واضحة الايجابية بمقياس الديالكتيك الماركسي نفسه .

كان ولفانج منزل (١٣٧) أول من شن هجوما شرسا على جوته لاعتبارات سياسية وأخلاقية ويتلخص هجومه في أن جوته لا يعدو أن يكون فتي مخنثا يتيه عجا بنفسه وأنه انصرف بسبب انشغاله بالجماليات عن المشاكل الهامة التي يواجهها الشعب الألماني . ووجد منزل في لودفيج بورن حليفا في الهجوم على جوته مع فارق واحد أن بورن كان يدرك تمام الادراك عظمة انجازات جوته الشعرية . وانصب هجوم بورن عليه على أساس أيديولوجي محض مفاده أنه تجنب الاشتراك في أي عمل سياسي من شأنه تدعيم الليبرالية . يقول بورن مخاطبا جوته في هذا الصدد : « لقد منحك الله لسانا من نار فهل استخدمته ولو مرة واحدة في الدفاع عن حقوق الشعب ؟ » .

ويطرح بيتر ديميتيس السؤال التالي : الى أى مدى استقى ماركس وانجلز أفكارهما عن جوته مما كتبه الآخرون ؟ وحتى يجيب عن هذا التساؤل نراه يستعرض مواقف منزل وبورن وهينى من الشاعر جوته . يقول ديميتيس أن منزل اعتبره غندور عصره فى حين اعتبره بورن صديقا ذليلا للدوق كارل أوجست . أما علاقة هينى به فكانت تتأرجح بين الإعجاب بشخصيته المعقدة والنفور منها فى أن واحد ، الأمر الذى مكنه من الوقوف على دخيلة جوته ومكونات نفسه . وهذا ما عجز منزل وبورن عن فعله . والرأى عند هينى أن فضائل جوته وعيوبه ترجع أصلا الى أفكاره الدينية عن الله والكون . فبالرغم من إيمانه بالدين فان أفكاره الدينية غير تقليدية بل ثورية اذا حكمنا عليها بمقاييس الدين التقليدى ، فقد بنى جوته معتقدااته الدينية على نوع من الأحادية (١٣٨) الوثنية المؤمنة بوحدة الوجود . ويرى هينى أن هذه الأحادية حدث به الى الاعتقاد أن كل شىء يتساوى فى قيمته مع كل شىء آخر . ويضيف هينى أن أحادية جوته تفيض منها الدماء وأن الكمال الذى تتسم به أعماله اللاحقة يشبه الكمال الموجود فى تماثيل قدماء المصريين التى لا تجعلك تحس بأنها تنبض بالحياة أو أنها من لحم وشحم . ثم جاء لودولف واينبارج الأستاذ بجامعة كييل فحاول فى سلسلة من المحاضرات أن يوفق بين آراء منزل وبورن وهينى جميعا . واستفاد واينبارج من معرفته الشخصية بهينى ولاحظ أن هينى أفرط فى تقييـمة اللآذب على أساس ايدولوجى . وتحاشى واينبارج التورط فى هذا الشطط فاشاد بأدب جوته من الناحية الجمالية معارضا بذلك رأى منزل . ومع هذا فانه نصا منحى بورن فى الهجوم عليه من الناحية السياسية . وحتى يستطيع واينبارج الموازنة بين الآراء المتضاربة فى جوته نراه يميز بين شباب جوته الرائع فى ثوريتـه وشيخوخته المنصرفة الى الجمال والتتميق اللذين يخفيان فى طياتهما عدم المبالاة السياسية .

ولم تكن كتابات لودولف واينبارج (١٣٩) مصدرا لآلهام الليبراليين الألمان فقط فقد تركت أثرا واضحا فى انجلز لا يفوقه غير أثر جاتزكو فيه ، امتدح

انجلز كتابات واينبارج ووصفها بالنقاوة وتميز الأسلوب . ولكن بمرور الزمن ضاق انجلز ذرعا بالليبرالية والليبراليين . فعندما نشر كارل جرون - تلميذ بروديهون - كتابه « جوته والانسان » بادر انجلز بالاشتراك مع ماركس الى مهاجمته ليس لأن رأيه عن جوته يتعارض مع رأيهما فيه ولكن بسبب عدواتهما الأيدولوجية لجرون . وبلغ تحمس جرون لجوته حدا جعله يقول ان جوته شاعر الانسانية الخالصة الذي يسعى الى تغيير الانسان تغييرا جذريا . ويضيف جرون الى ذلك قوله انه ليس شاعر بلاط كما يزعم اعداؤه من الليبراليين ولكنه نصير الفقراء والمطحونين يقول ديميتيس انه يتضح من عرض انجلز لكتاب جرون انه يستقى الكثير من افكاره النقدية من التقاليد الأدبية الليبرالية وبالذات من الأفكار التي سبق لوينبارج أن عبر عنها في عام ١٨٣٤ . ويقارن ديميتيس بين معرفة ماركس وانجلز بجوته ، فيقول ان انجلز كان يعرف أعمال جوته معرفة سطحية وأنه لم يصل الى أية أحكام نقدية مستقلة بشأنها . فضلا عن أن ايدولوجيته كانت تتدخل في أحكامه النقدية في حين أن حب ماركس لأعمال جوته كان عظيما وأن معرفته بها كانت وثيقة فهو في « مخطوطات اقتصادية وفلسفية » يقتبس بعض الأبيات التي تجرى على لسان مفستوفوليس في « فاوست » ليدعم بها وجهة نظره فيما يسببه المال من شعور بالانغتراب في حياة الانسان الحديث .

ويؤكد ديميتيس أن أحكام ماركس النقدية بصدد جوته مستقلة تماما عن أية تقاليد نقدية سابقة ويسوق لنا ديميتيس نصوصا نقدية من كل من وينبارج وانجلز ويقابلها ببعض البعض ليثبت لنا أن انجلز لم يفعل أكثر من انه ردد نفس الآراء التي ذهب اليها وينبارج في كتاباته عن جوته . فانجلز عام ١٨٤٧ يردد ما سبق لوينبارج أن عبر عنه عام ١٨٣٤ من أن أدب جوته ينقسم الى مرحلتين هما مرحلة الشباب التي انتقدت فيها مراحل الثورة ومرحلة الشيخوخة التي تنكر فيها للثورة وأقر بالأمر الواقع . فضلا عن أنه يردد ما ذهب اليه واينبارج من أن صراعا نشب في صدر جوته بين نزعتيه الشخصية نحو الأرستقراطية وبين بيئته الزاخرة بصور الشقاء

البشرى ، الأمر الذى جعل منه انسانا منقسما على ذاته يتأرجح بين الرغبة فى الخضوع والرغبة فى التحرر ، وبين العظمة والعبقرية فى جانب وهوان الشأن والحرص على المصالح الدنيوية فى جانب آخر . ويخلص ديميتريس من هذا كله الى أن انجلز استوعب كثيرا من التقاليد النقدية الليبرالية فى تقييمه لجوته حتى بعد أن نبذ الليبرالية وتحول الى الراديكالية والثورية . ومن سخرية الأقدار أن تتسرب مثل هذه الأفكار الليبرالية الى النظام الستالينى الجهنمى المتسلط عن طريق مارييتا شاجينيان التى أولت الشاعر الألمانى جوته اهتمامها وردت اليه اعتباره بعد تجاهل من السلطات السوفيتية طال ربحا من الزمن .

هينى :

بالرغم من اتفاق ماركس وانجلز فى آرائهما النقدية فى عديد من الأمور ، فإنهما اختلفا فى شبابهما فى حكمها على الشاعر الألمانى المرموق هنريك هينى . فقد كان انجلز شديد الإعجاب ببورن مستهينا بهينى ، فى حين أظهر ماركس تحمسا فائقا بشعر هينى وشخصه معا . وحتى حين اختلف معه على للمستوى السياسى والشخصى فإنه كان رقيقا فى الهجوم عليه . فضلا عن أنه ظل متأثرا بأشعاره حتى نهاية عمره .

وفى الملاحاة التى نشبت بين أنصار هينى والمشايعين لبورن فى الأربعينات فى القرن الماضى لم يتردد انجلز فى الوقوف بجانب بورن بسبب التزامه السياسى المباشر الصريح وفى الأزورار عن هينى بسبب ما أسماه سحره الفنى . غير المسئول . وعندما نشر هينى هجومه على بورن فى كتابه « ذكريات عن لودفيج بورن » (١٨٤٠) أثار الكتاب سخط انجلز عليه مما جعله يصفه فى يولييه ١٨٤٢ بأنه أتفه شيء كتب باللغة الألمانية . وعلى العكس من ذلك كان ماركس يحمل مودة خاصة لهينى وأسعده أن يتعرف عليه عام ١٨٤٣ . وحين نشر أنصار بورن هجوما على هينى لتجروءه على النيل من بورن أدان ماركس هجومهم ووصفه بأنه صغار يخلو من الذوق ، كما

اقترح أن يقوم بشن حملة مضادة يدافع فيها عن صديقه هينى طالبا منه أن يمدّه بنبذة عن حياته يستعين بها فى حملته . ونشأ بين ماركس وهينى تعاون أيولوجى وثيق : ماركس ينشر قصائده وهينى يؤيد اليسار الماركسى المتطرف . وبسبب التعاون الوثيق بين الرجلين تغيرت نظرة انجلز للشاعر الساحر غير المسئول . وهكذا نراه يثنى على هينى ويصفه بأنه أعظم شاعر ألماني معاصر . وبسبب كتابات هينى تنبه ماركس فى أوائل حياته الى حقائق الواقع السياسى والاقتصادى فى وقت كان لا يزال غارقا فى الميتافيزيقا الألمانية بوجه عام ومحاربة الفكر الهيجيلى بوجه خاص . وبالرغم من اتساع شقة الخلاف بينهما فقد ألف بين قلبيهما السخط على سوء أحوال البلاد وعدواتهما المشتركة المشبوبة لفردريك وليم الرابع . وسعى ماركس من وراء تحالفه مع هينى الى استغلال شهرته كشاعر فى الدعوة الى المذهب الماركسى، فى حين أراد هينى من وراء علاقته بماركس أن يبرز استيائه الشديد من أوضاع ألمانيا السياسية . ومع أن انجلز أظهر روحا جديدا من العطف على هينى فانه - كما يقول ديميتيس - لم يستطع حتى آخر أيامه أن يتخلص من بعض الشكوك التى ألحّت عليه حول قيمة هينى وأهمية أدبه . لم يكن هينى يؤمن بالبروليتاريا بل كان يؤمن بالكرامة المستقلة للعقل البشرى الخلاق ، والواقع أنه تأرجع بين عدة متناقضات . فقد أدرك الفجوة الرهيبة التى تفصل بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء كما أدرك ما تنطوى عليه الحضارة البورجوازية من مادية بشعة . ومع ذلك فقد كان لا يطيق أن يعيش بغير جماليات المجتمع البورجوازى وترفيهه ومسلكه المذهب . فضلا عن أنه رفض فكرة التزام الأديب بقضايا مجتمعه على نحو مباشر وصريح ، وأنه شعر بالانجذاب والنفور معا تجاه قوة البروليتاريا الطاغية الأمر الذى جعله يخشى انتصار الطبقة العاملة لأن انتصارها سوف يقضى على الفنون والآداب المتميزة . فلا غرو أن يدب الخلاف بين الصديقين اللدودين . وجاءت القطيعة عندما أصيب هينى قبل وفاته بالشلل . فقد اهتدى وهو على فراش المرض الى الدين وعظمة الخالق مما جعل ماركس يختلف معه ويبتعد عنه . رفض هينى فكرة المساواة بين البشر التى بشرت بها الماركسية لأنها ستوزع القبح

بالتساوى بينهم ، وهو ما أسماه هازئا بمساواة المطبخ . ورغم القطيعة التي حدثت بينهما فقد أظهر ماركس تأثرا بظروف مرضه الأليمة وآل على نفسه ألا يقسو فى الحكم عليه . كما أن انجلز أظهر شيئا من العطف عليه فى محنته فوصفه بأنه شخصية حبيبة الى النفس ولكنها مثيرة للاعصاب . وبعد انقضاء عامين على وفاة هينى أعاد انجلز قراءة أشعار هوارس ، فكتب يقول - على غير عادته حينذاك - ان هينى تأثر بها واحتذاها لأنه تعلم أنه ينبغى على الفنان أن يرتفع بفنه عن الخلافات الحزبية والمنازعات السياسية .

الخلط بين السياسة والأدب :

يلاحظ الدارسون أن نظرة ماركس النقدية النافذة التى لا تخيب فى التمييز بين الغث والسمين عند تقييم انتاج الماضى الأدبى تصاب بنوع من عمى الألوان عندما يتصدى صاحبها للحكم على الأعمال الأدبية المعاصرة له . فهو يتحمس لشعراء يفتقرون الى الموهبة مثل فريجلراث وجورج هيرويج (كما أن زميله انجلز تحمس لشاعر محدود القيمة اسمه جورج ويرث (١٤٠)) لا لشيء الا لأنهم يكرسون شعرهم للدفاع عن الحرية . ومن دلائل هواه وغرضه فى تقرير ذلك النوع من الأدب الذى يتفق مع دعواته الى ثورة الطبقات الكادحة على استغلال الرأسمالية وجورها وصفه المبالغ فيه لقصيدة « أغنية عمال النسيج » بأنها نقطة تحول فى حياة البروليتاريا من مرحلة الأغاني الشعبية التقليدية الى مرحلة تبشر بمولد الشعر البروليتارى الجديد . وأغنية « عمال النسيج » هى النشيد الذى تغنى به عمال النسيج الألمان من سيلسيا عندما خرجوا عام ١٨٤٤ فى مسيرة احتجاج صاحب على النظام الرأسمالى وسار الشاعر هينى على نفس الدرب حين قام بتمجيد عمال النسيج الألمان المتمردين على الظلم والاستغلال فى إحدى قصائده التى استوحاها من نشيد فرنسى مماثل سبق أن تغنى به عمال الحرير الفرنسيون فى مدينة ليون قبل ذلك بأكثر من عشر سنوات .

فريجلراث :

ولد فريجلراث عام ١٨١٠ وتوفى عام ١٨٧٦ . وكان مجدودا فقد أصاب أول ديوان له نشر عام ١٩٢٨ نجاحا عظيما وشهرة طبقت الافاق . ولفت نجاحه نظر فردريك وليم الرابع الذى ترمى الى سمعه ضيق ذات يده فأمر القصر بمنحه معاشا يعينه فى الحياة . وكانت نتيجة هذا الامتياز أن اتهمه الليبراليون بأنه أصبح شاعر القصر . وساعد على هذا الاتهام أن فريجلراث كان ينادى بتحرير الشعراء وعدم تقييدهم بهوم مجتمهم ومشاكله . ولكن فريجلراث أذهل أصدقاءه وشانئيه على حد سواء عندما أخرج القصر بامتناعه عن استلام معاشه لأسباب سياسية . ثم أذهلهم أكثر وأكثر عندما انخرط فى صفوف الماركسيين والثوريين ونادى على عكس ما كان يذهب اليه بضرورة التزام الفنان بقضايا عصره . وعندما تعرف ماركس بفريجلراث بذل قصارى جهده لاستمالة هذا الشاعر اليه ، فقد أراد أن يستفيد من شهرته فى الدعاية لمذهبه . ومن ثم تحول استهجانه السابق لشعره الى استحسان له ، وخاصة لأنه سخر هذا الشعر لتمجيد ثورة ١٨٤٨ التى أجهضتها السلطات الألمانية . بل ان فريجلراث أصبح عضوا عاملا فى الحركة الشيوعية . ولقت السلطات الألمانية القبض عليه لتقديمه الى المحكمة ولكنها اضطرت للإفراج عنه تحت ضغط جماهير العمال الذين خرجوا فى مظاهرات تهتف باسمه فى الشوارع . وحين تعقب البوليس الألماني ماركس وأتباعه استمر فريجلراث فى الاشتراك فى نشاط التنظيمات الشيوعية ، فأخذ على عاتقه جمع المساعدات المالية لزوجات المقبوض عليهم . وهناك وثيقة تحمل توقيع ماركس بنفسه بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٨٥٢ تدل على أن فريجلراث كان أمين صندوق الحزب الشيوعى الألماني . ويبدو أن ماركس كان يعتبر الشعراء مخلوقات غريبة تحتاج الى معاملة خاصة إذ لا بد من مداونتهم ، وتعلق فشايرهم اذا أردنا منهم أن يعطوا أفضل ما عندهم . فهو يقول فى هذا الشأن ان الشعراء - وينطبق ذلك على أفضلهم - يشبهون المومسات اللاتى يحتجن الى الاسترضاء حتى ترتفع عقائرهن بالشسود والغناء . ولكن فرحته بثورية فريجلراث لم تدم طويلا ، ففى فترة اقامته

منفيا في لندن نبذ فريجلراث شيوعيته الثورية لينضم الى صفوف الليبراليين
الألمان المهاجرين تحت زعامة جوتفريد لينكل (١٤١) (١٨١٥ - ١٨٨٢) ثم وقعت
القطيعة بينه وبين ماركس في الفترة بين ١٨٥٩ و ١٨٦٠ عندما طلب منه
ماركس أن يشهد في المحكمة في صفه لتبرئته من تهمة القذف التي وجهها
اليه أعداؤه السياسيون . ولكن فريجلراث رفض الظهور في المحكمة لتبرئة
ساحة ماركس الذي استشاط غضبا وهدد بفضح علاقة صديقه القديمة
بالحزب الشيوعي . وفي ٢٨ فبراير ١٨٦٠ كتب فريجلراث خطابا بالغ الأهمية
الى ماركس شرح فيه الأسباب التي دعت الى قطع صلته بالتنظيم الماركسي ،
فكان بذلك أول من أثار مشكلة علاقة الفنان الماركسي بالحزب الشيوعي .
يقول فريجلراث في خطابه انه أحس أن الحزب قيد على حريته وأنه ضاق
ذرها بقيوده وأغلاله . ثم استطرد قائلا ان الشاعر يستطيع أن يتغنى بالذهب
الشيوعي وهو خارج التنظيم الشيوعي بصورة أفضل مدخلا على هذا بأنه
تغنى في قصائده بالطبقة العاملة حتى قبل انضمامه للحزب الشيوعي بزمان
طويل ويسوق فريجلراث سببا آخر حدا به الى الابتعاد عن الحزب الشيوعي
مفاده أن بعض العناصر داخله تسعى الى الاستئثار بالسلطة عن طريق
الدس والوقيعة والصيد في الماء العكر ويثير خطاب فريجلراث الى ماركس
نقاطا حيوية لا تزال تلح على عالمنا المعاصر ، ومن بينها أن الفنان ينبغي عليه
أن يحافظ على استقلاله وأن يرفض تسخير قوه في خدمة أي تنظيم سياسي
حتى ولو كان مؤمنا بأهداف هذا التنظيم . وهي نفس المشكلة التي واجهها
في عالمنا المعاصر مفكرون وأدباء شيوعيون شوامخ مثل سيلون ومالرو .

هيرويج :

بدأت علاقة ماركس بالشاعر الألماني جورج هيرويج (١٨١٧ - ١٨٧٥)
في عام ١٨٤٢ لدوافع عقائدية محضة . فقد كان هيرويج في مطلع حياته
ثوريا مواليا للفكر الشيوعي . وكان ماركس يعامله برقة بالغة وأدب جم
ويرحب بنشر قصائده على صفحات الصحف والمجلات التي يشرف على

اصدارها ولكن مؤازرته للشيوعية لم قدم طويلا . الأمر الذي جعل ماركس يقلب له ظهر المجن ويهاجم قصائده واصفا بعضها بأنه من سقط المتاع . وفى الفترة التى كان فيها هيرويج ثوريا نشر فريجلراث عام ١٨٤١ مرثية شعرية بعنوان « من اسبانيا » مجد فيها الجنرال الأسباني دون ديجوليون الذى قامت السلطة الأسبانية بتنفيذ حكم الإعدام فيه . واغتاظ هيرويج من فريجلراث لأنه يمجّد رجلا عسكريا محافظا من ناحية ولأنه يطالب بتحرر الشاعر من ربة القطار الحزبي والنزاع الأيدولوجي من ناحية أخرى . ورد هيرويج على غريمه بقصيدة: استخدم فيها نفس الوزن والقافية مطالباً الفنان الماركسي بالالتزام بسياسة الحزب الشيوعى . ولا شك أن من سخرية الإقدار أن نرى هيرويج الذى هاجم الليبرالية بضراوة يتحول فيما بعد ليصبح أحد دعائمه والمدافعين عنها فى وجه الشمولية . فضلا عن أنه يصل الى نفس النتيجة التى سبق أن توصل اليها هينى وروج من أن انتصار الشيوعية معناه مساواة جميع البشر فى الخسف والعبودية . ومن سخرية الإقدار أيضا أن أحد أسباب الشقاق الذى دب بين ماركس وصديق عمره روج يرجع الى أن روج لم يكن راضيا عن احتضانه لهيرويج الذى أصبح واحداً من الدغداء الشيوعية .

.. وعندما خيب الشاعران فريجلراث وهيرويج أمل ماركس وانجلز فيهما أخذوا يبحثان فى كل مكان عن شاعر ثورى يحل محلهما . وحين لم يجد ماركس من الشعراء الثوريين من يملأ الفراغ الذى تركه فريجلراث وهيرويج خطر بباله أن يجعل من أحد الشعراء المغضوبين واسمه كارل سييل (١٤٢) شاعرا مرموقا لامعا . ويتضح لنا من الخطاب الذى أرسله ماركس الى انجلز بتاريخ ١٣ أغسطس ١٨٥٩ أن هذا الشاعر المصنوع يمت بصلة قرابة لانجلز نفسه . يقول ماركس لا نجلز عن كارل سييل : « بالرغم من اننى لا أحمل التقدير الكبير لشعره فهل يمكن لقريبك سييل أن ينظم لنا مقطوعة صغيرة ملتزمة بالقافية ؟ فحتى نضايق فريجلراث يجب علينا أن نقدم للناس شاعرا آخر حتى ولو اضطررنا لأن نكتب له أشعاره » . وحين عجز ماركس عن أن

يجعل من سبيل شاعرا سعى الى استعماله شاعر مغمور آخر هو جوهان
فيليب بيكر (١٤٣) . ولكن تفاهة شعره لم تمكنه من تنفيذ مخططه ، الأمر
الذى اضطره الى اللجوء الى أشعارهينى يقتطف منها ويشير اليها لتدعيم
آرائه فى السياسة والاقتصاد .

الفصل الثانى

فردريك انجسلز

الفصل الثانى

فردريك انجلز

يقول موراوسكى فى مقدمة كتابه « كتابات كارل ماركس وفردريك انجلز عن الأدب والفن » اننا نقف على قراءات ماركس فى عالم الجمال قبل عام ١٨٤٠ من خطابه بسبب ضياع الكراسات التى كان يدون فيها ملحوظاته آنذاك . ويضيف موراوسكى الى ذلك قوله ان بيتر ديميتيس - شأنه فى ذلك شأن كثير من الدارسين الغربيين - يميز تمييزا واضحا فى كتابه « انجلز وماركس والشعراء » بين موقف ماركس من علم الجمال وموقف انجلز منه . فالرأى عند ديميتيس ان ذوق ماركس الأدبى ينتمى الى أوربا فضلا عن انه ذوق واسع وقسيح ، فى حين ان ذوق انجلز محلي يقتصر على المانيا . أضيف الى هذا ان موقف ماركس من الواقعية كان فاترا فى حين ان انجلز شديد التحمس لها والدفاع عنها . ويعلق موراوسكى على ذلك بقوله ان كلا منهما تربى فى جو يختلف عن الآخر وثمسا فى شبابهما

لأشياء مختلفة . فقد تحمس انجلز لحركة ألمانيا الفتاة وأراد الاقتداء
بزعمائها . ومن بين مآراقه في هذه الحركة دعوتها الى تحرير اليهود والعبيد
وقيام حياة دستورية تسود العالم بأسره . أما ماركس فانصرف الى دراسة
التراث الكلاسيكي . ومع ذلك فان كتاباتهما المبكرة تكشف عن اهتمامات
فكرية مشتركة . وحين نشأ تعاون بينهما في سبتمبر عام ١٨٤٤ كان هناك
التقاء واضح في وجهات نظرهما حول المسائل الجمالية الجوهرية ولكن
هذا لا يعنى أن مزاجهما كان واحدا أو أن اهتماماتهما كانت متطابقة .
ويرى مورأوسكى أن ماركس يفوق انجلز في كفاءته في ممارسة الفكر المجرد
وفي القدرة على تنظيم أفكاره في حين أن انجلز أكثر تلقائية وحساسية في
استجاباته وردود فعله . وتلقى ماركس تعليما جامعا منظما بينما علم
انجلز نفسه بنفسه في أغلب الأحيان . ورغم ما بينهما من تباين واختلاف
فالعين لا تخطيء في رؤية موافقتهما النقدية والفكرية المتشابهة عندما يعرضان
لنقد رواية « أسرار باريس » ومسرحية « فرانتزون سيكنجن » .

نشأ انجلز في عائلة ألمانية بروتستانتية متدينة تملك المصانع ولا تحفل
بـ على عكس عائلة ماركس - بالفنون والآداب وكان والده يؤمن بالمتقوى والورع
وضرورة الامتثال لأوامر الدين ونواهيهِ . وبطبيعة الحال ترك هذا الجو
الدينى في نفس الغلام فريدريك بصماته الواضحة . فالقصائد التي نظمها
في يفاعته أشبه في ايقاعها واستعاراتها بترانيم الكنيسة الألمانية
البروتستانتية . ولكنه وقع فيما بعد تحت تأثير الفكر فيريباخ والشباب
فريجلراث فأشباح بوجهه عن الدين . وفي ١٦ سبتمبر عام
١٨٢٨ نشر انجلز قصيدة يقلد فيها شعر فريجلراث . فضربا عن أنه
كان شبيد الإعجاب بكارل جاتزكو (١٨١١ - ١٨٧٨) الذي تعرض لاضطهاد
السلطة له بسبب أفكاره الثورية . وبسبب جرأته الشديدة في روايته « والى
الشكاك » زجت به السلطات في السجن ، الأمر الذي جعل منه بطلا شهيدا
ليس في نظر انجلز وحده بل في أنظار كل جيله من الشباب . وأرسل انجلز
الشباب مقالاته الى جاتزكو ليأخذ رأيها فيها . ورغم أن جاتزكو كان لا يقيم

لهذه المقالات أى وزن ويعتبرها نوعا من القىء فقد شجعه على الاستمرار فى الكتابة بأن نشرها بعد تنقيحها وأجراء الكثير من التعديلات عليها . ويرجع الفضل الى جاتزكو الى حد كبير فى تحوله الى الأفكار الثورية فقد فتحت كتابات جاتزكو عينيه الى أعمال الناقد الألمانى الثورى لودفيج بورن الذى تعرضت أعماله الأدبية للقمع والمصادرة . وينسى إنجلز معلمه جاتزكو فى غمرة تعلقه الشديد والجديد بأفكار بورن الذى ذهب - متأثرا فى ذلك بعماد دى ستايل - الى أن الأدب صورة المجتمع ، كما ذهب الى ضرورة التحام الأدب بالسياسة حتى يصبح أداة فعالة لمحاربة العفن الاجتماعى ومن أجل توطيد أركان الحرية والليبرالية . ومن ثم كان هجومه على جوته وسائر الذين يهتمون بتحليل التراكيب الفنية دون العناية برسالة الفن الاجتماعية . ومن هذا المنطلق أعلى بورن من شأن شكسبير وكالديرون وأزور عن أدب راسين . وأثرت فيه هذه النظرة الاجتماعية للأدب فبات ينظر اليه من منظور سياسى مباشر وتحت تأثير بورن بدأ يحلل الأعمال الأدبية على أساس ما تحتويه من مضمون سياسى ففسر فاوست على أنها نوع من الأليجورى السياسى الذى يخفى وراء واجهته الاقطاعية رسالة تذود عن المقيهورين وتدافع عن المضطهدين . وباسم الطبقات الكادحة والمطحونة طالب إنجلز بإنشاء رقابة تتدخل دون رحمة لقمع أى أدب لا يستهدف مصالح الجماهير على نحو مباشر . وفى هذه الفترة من حياته دفعه إعجابه ببورن الى نظم قصيدة فى أغسطس ١٨٤٠ يكيل له فيها التقريظ والثناء ويدعو فيها الشعراء الى احتذاء حذو بورن العظيم . ولم تقتصر هذه النظرة على إنجلز وحده فقد شاركه فيها جيل من الشباب الذين ازوروا عن متابعة الجوانب الجمالية فى الأعمال الفنية تحت تأثير بورن وجاتزكو معا .

ورغم أن حب إنجلز القديم لجاتزكو منعه من الهجوم الصارخ عليه فقد أخذ يلوم جاتزكو لافتقار أدبه الى أية أيديولوجية واضحة . ولعل جاتزكو عرض بنان الندم لأنه احتضن ربيبه فى يوم من الأيام وشجعه على مواصلة الكتابة . ففي ٦ ديسمبر ١٨٤٢ أرسل جاتزكو خطابا الى أحد أصدقائه يقول

فيه انه يعتبر نفسه مسئولا عن ظهور اسم انجلز الذى لم يتورع عن عض اليد التى ساعدته بمجرد أن شعر بشيء من القوة والبأس . وسرعان ما نسي انجلز الدرس الذى تعلمه من جاتزكو وهو احترام جوهر الأدب والفن وأن العمل الفنى مهم فى حد ذاته بغض النظر عما يحمله من اتجاهات سياسية ويات انجلز تحت تأثير بورن العميق لا يطبق الأدب الذى لا يسخره صاحبه لخدمة الأيدولوجية .

ولم يكن جاتزكو الوحيد الذى تعرض لهجوم انجلز عليه بسبب رفضه فكرة الالتزام على نحو متزمت . فقد شن انجلز هجوما على الكسندر يونج (١٧٧٩ - ١٨٨٤) الذى نادى فى « محاضرات فى الأدب الألمانى الحديث » (١٨٤٢) بضرورة الفصل بين جوانب العمل الفنى الجمالية وبين جوانبه السياسية . واحتج يونج فى محاضراته على الاتجاه السائد بين جيـل الهيغيليين الشباب بتغليب السياسة على النواحي الجمالية لأن هذا من شأنه فى نهاية الأمر أن يقضى الى نضوب الخيال الشعري . يقول يونج فى هذا الشأن : « نحن مهددون بالشعر السياسى وبالفلسفة السياسية بل نحن فى الواقع مهددون حتى بفوضى النثر السياسى . وهاجم انجلز بضراوة آراء يونج وربماها بأقبح النعوت .

ويعطينا موقف انجلز من الكاتب الاسكتلندى توماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨١) فكرة واضحة عن ممارساته النقدية وقدرته على لوى عنق آراء حتى أعدائه فى الفكر من أجل خدمة مذهبه السياسى . عرف انجلز أدب كارليل أثناء إقامته فى لندن فى الأربعينات من القرن الماضى وتأثر تأثرا واضحا بكتابته المعروف باسم « الماضى والحاضر » الذى اعتبره وثيقة خطيرة سجل فيها كارليل نقده للمجتمع الفكتورى البورجوازى فى فتراته الباكرة . وبلغ إعجاب انجلز بالكتاب لدرجة أنه قرر ترجمته الى الألمانية حتى تشيع أفكاره بين رفاقه الثوريين من الألمان . و زاد من اغراء الكتاب له أن كارليل واحد من المعجبين بالعقلية الألمانية والدارشيين للفكر الألمانى وفى عام ١٨٤٣ (أى بعد مضى ما لا يزيد عن عام من صدور الكتاب) نشر انجلز الترجمة بالفعل وذلك

بالاتفاق مع ماركس وزوج . ولم تكن الترجمة كاملة أو أمينة . فقد تعمد المترجم اغفال الفصول التي لا تروق له والتركيز على الأجزاء التي تخدم غرضه . السياسي . ودعاه هذا الهوى الأيدولوجي الى تجاهل جو الكتاب الديني وايمان مؤلفه بوجود الله وبالنظام الموجود في الكون فضلاً عن أنه تجاهل دعوة مؤلفه الى تضافر جهود البورجوازية والأقطاع كي يقيما حكمهما للمجتمع على أساس يتمشى مع روح الدين ويتفق مع خشية الله ومراعاة نوااميسه . أضف الى ذلك أنه أغفل اطراء كارليل على القرون الوسطى الزاخرة بفرسانها وكهننتها . واكتفى انجلز في ترجمته بإبراز بشاعة المجتمع الصناعي التي ضمنها كارليل في ذلك الفصل من كتابه الذي يحمل عنوان « انجيل المال » ونسى أو تناسى أن كارليل ينتمى الى معسكر المحافظين وليس الى معسكر الليبراليين أو الثوار كما يحلو له أن يصوره .

ولعل أخطر أثر تركه كارليل في انجلز - كما يخبرنا ديميتيس - هو تعزيز ايمانه بالاختمية التاريخية وبأن الفنان الفرد - مهما بلغت عبقريته - ليس سوى أداة في حركة التاريخ وبأن الاقتصاد يلعب دوراً مهماً في تشكيل مجرى التاريخ : ويجرنا هذا الى الإشارة الى المقالات التي كتبها كارليل عام ١٨٢٨ عن الشعاعين الألماني جوته والاسكتلندي روبرت بيرنز والتي ذهب فيها الى أن الأدب المكتوب لا قيمة له وأن الفعل الصامت ابلغ وأروع وأكثر شاعرية من أعظم القصائد طرا . وهي نظرة تصطبغ بالصعسغة الرومانسية . يقول كارليل في هذا الشأن أن عظمة روبرت بيرنز لا تكمن في أشعاره بقدر ما تكمن في أفعاله . ورغم اتساع شقة الخلاف الفكري بين كارليل وانجلز فقد اتفقا على أهمية الفعل الصامت بالمقارنة بالكلمة المكتوبة أو المنظومة . يقول ديميتيس أن كل ما فعله انجلز في هذا الشأن هو أنه أفرغ آراء كارليل من مضمونها الديني ونزع عنها كل محتوى لاهوتي وأنطولوجي حتى يتمكن من تسخيرها في خدمة أيديولوجيته الماركسية . فالفعل الصامت عند كارليل لا يمكن أن ينفصل عن سياقه الديني واللاهوتي . ورغم ما عرف عن الماركسية من عداة وكراهية للرومانسية فإن ذلك لم يمنع

انجلز من اطراء الرومانسيين الذين يستفيد منهم في تدعيم وجهة نظره السياسية . يقول أنجلز في هذا الشأن إن الأدب المكتوب للطبقة الحاكمة لا يعدو أن يكون سطحيا وغثا في حين أن الطبقات العاملة المطحونة تقبل على قراءة الأدب الثوري النقدي فالعمال الانجليز مثلا يحرصون على قراءة أعمال شيلي وبيرون لأنها تفضيح ما في النظام الانجليزي البورجوازي من غيوب ومثالب .

والرأي عند ماركس وأنجلز أن أعمال كارليل الأخيرة مثل « نبذات من الأيام الأخيرة » أقل بكثير في مستواها من أعماله المبكرة مثل « الماضي والحاضر » . وأظهر الاثنان إعجابا عظيما بقرايسو بيرجويوم جويزو (١٤٤) لأنه قال إن المواهب والملكات التي يفرزها المجتمع البورجوازي في سبيلها إلى الاندثار . ورأيا أن الاضمحلال المتوازي الذي أصاب إنتاج كارليل الأدبي في الفكر والأسلوب دليل قاطع على صحة ما يذهب إليه جويزو . يقول ماركس وأنجلز إن إيمان كارليل بوجود نوااميس طبيعية سمردية حال دون رؤيته لحقيقة الصراع الطبقي . كما أنهما سخرا من مذهبه الخاص بعبادة الأبطال لأن هذا المذهب جعله لا يرى الظلم والخسفة على حقيقتهما بل أن يرى فيهما دليلا على العبقريّة . ومن ثم فأنهما يتهمانه بالعمل بطريقة غير واعية على استمرار شذوذ النظام الرأسمالي رغم كل هجومه على هذه الشرور . وهذه - كما أسلفنا - نقطة بالغة الأهمية في فهم النقد الأدبي الماركسي الذي يرى أحيانا تعارضا بين آراء الكاتب الواعية وآرائه غير الواعية ويناقش ماركس وأنجلز أدب كارليل في ضوء وضعه الطبقي والاجتماعي . ومن منطلق إيمانهما بأن الكاتب سواء شاء أو لم يشأ يمثل مصالح الطبقة التي ينتمي إليها . (ولكنهما يذهبان في مواضع أخرى إلى أن الكاتب البورجوازي الصادق يستطيع أن يتجاوز حدود طبقته وتحيزاتهما) ولكن هذا النقد لا يعنى أن كارليل سقط من عيونهما . فماركس لا يفتأ أن يستشهد به في كتاباته . بل أنه في آخريات أيامه أعاد قراءة أعماله . تقول الروائية الانجليزية المعاصرة باميليا هانستورد جونسون إن أسلوب ماركس في الكتابة لا بد وأن يكون قد تأثر بالمطوب كارليل الذي لفت نظره إليه صديقه

انجلز في عام ١٨٤٠ : ويجدر بنا في هذا الصدد أن نذكر أن ماركس في كتابه « بريمير الثامن عشر » (وبريمير هو الشهر الثاني من التقويم الجمهوري الجديد الذي استحدثته الثورة الفرنسية) يناقش باستفاضة علاقة الكاتب بطبقتي (الاجتماعية) . ورغم أنه يخلص إلى نتيجة مفادها أن الكاتب البورجوازي يمثل في العادة مصالح الطبقة التي ينتسب إليها فإنه يعتقد - كما يقول شلو أفينيري (١٤٥) - أن هذا التمثيل لا يتم بالحثم أو الضرورة لأن الكاتب البورجوازي يختلف عن العامل الزراعي أو العامل في المدينة من حيث أنه على عكسهما يتمتع بقدر من الحرية في تحديد ولائه الطبقي .

ويختلف أنجلز عن كارليل في نظريته إلى تشارلس ديكنز . فقد كان كارليل يسيء الظن برحلة ديكنز إلى أمريكا ويتشكك في أكايل الغار التي خلبها الأمريكيون عليه . ولكن لأنجلز لم يشك للحظة واحدة في عظمة ديكنز وروعة منجزاته . وشاركه في هذا الإعجاب الشديد بديكنز الليبراليون الألمان وجماعة الهيجليين الشباب الذين ثوفروا (وبخاصة هنريك لوب وروبرت بروثر) (١٤٦) على نقل أعماله إلى اللغة الألمانية بجانب ترجمتهم لأعمال جورج صائد (١٨٠٤ - ١٨٧٦) وبطبيعة الحال احتقل الليبراليون الألمان بديكنز لأنه يعالج الفقراء والمساكين والمطحونين في أدبه . ويردد ماركس هذا الإعجاب بديكنز لنفس الأسباب في مقال له نشره في « نيويورك ديلي تريبيون » بتاريخ ١٦ أغسطس ١٨٥٤ وفيه يتحدثنا عن تلك الكوكبسية من القصصيين الإنجليز الذين استطاعوا أن يكشفوا للعالم عن حقائق في السياسة والاجتماع عجز السياسيون المحترقون وأصحاب الدعوات الأخلاقية عن بكرة أبيهم عن الاهتداء إليها . ويجدر بنا هنا أن نبين أن ماركس كان يردد ما ذهب إليه جيل الهيجليين الشباب من أن ديكنز يرسم في أدبه صورة حقيقية للبورجوازية الإنجليزية الدعية المناققة والجامعة بين الجهل والطغيان . وكما أسلفنا لم يكن ديكنز الروائي البورجوازي الإنجليزي الوحيد الذي

حظى بتقريظ ماركس فقد أطرى أيضا على تاكرائى وتشارلوت برونتى (التى قرأ روايتها شيرلى بتحمس) واليزابيث جاسكل .

ويتناول بيتر ديميتيس الفروق بين اتجاهات ماركس وانجلز الأدبية والفكرية ، فيقول ان الفروق بينهما لا تقتصر على ذوقهما الأدبى وحده بل تمتد الى فكرهما الاجتماعى كذلك . فضلا عن الفروق الشخصية التى ميزت الواحد منهما عن الآخر . فماركس الذى أثار عليه حفيظة كل أصدقائه السابقين الذين انفضوا من حوله مثل روج ولاسال وفريجلراث وباكونين بسبب أنانيته وعدم حساسيته كان رب بيت مثاليا يكرس كل وقته لزوجته وأولاده وللقراءة ، أما انجلز الذى يعشق الهواء الطلق ويجيد الحديث الطلى الفكه ويستمتع بالرياضة والرقص فقد كان جنتلمان فى مسلكه الاجتماعى . وفى مطالعته اهتم انجلز اهتماما بالغاً بالأدب السياسى الذى ازدهر فى ألمانيا فى الأربعينات من القرن الماضى وبتراث القبائل الجرمانية الذى أثر فى حاضر ألمانيا الثقافى . ومن ثم امتلأت كتاباته المبكرة بالإشارات الى الأساطير الجرمانية . وبلغ زهوه باللغة الألمانية حدا جعله ينظم قصيدة وطنية عام ١٨٣٩ بعنوان « اللغة الألمانية » أشاد فيها بتفوق اللغة الألمانية على الانجليزية والفرنسية واليونانية والبرتغالية . وفى رأيه أن مارتن لوتر لم يكن مصلحا دينيا فحسب بل مصلحا لغويا أيضا أصلح ما اعوج من شأن اللغة الألمانية . وفى شبابه تأثر انجلز بجيل الرومانسيين الألمان الشباب واحتذى حذوهم فى الاعجاب بالأساطير الجرمانية وفى شعر الغزل الألمانى العذرى القديم . وأراد أن يعمق معرفته بالعالم الجرمانى القديم فتوفر على دراسة فقه اللغة المقارن . وعندما تقدم به العمر وجه اهتمامه الى الشاعر الفارسى حافظ الشيرازى والأدب السلافى ولكن بطريقة سطحية . وعلى النقيض من هذا لم يبد ماركس اهتماما بالأدب الجرمانى القديم بل اهتم بكلاسيكيات هوميروس واسخيلوس . ولما وجد أن حبه لهذه الكلاسيكيات يتعارض مع أرائه فى السياسة والاقتصاد أصابه الانزعاج . ولم يكن له دافع لقراءة هذه الكلاسيكيات سوى المتعة . أما انجلز فقد قرأ ملاحم هوميروس

على أنها وثائق اجتماعية واقتصادية توضح التطورات السياسية والاقتصادية التي مر بها المجتمع الاغريقي .

فالزيادة في نظره تصور تاريخ الاغريق الاقتصادي وتلقى الضوء على الزيادة السكانية التي صاحبت زيادة حجم الماشية والزراعة في اليونان القديمة . فضلا عن أنها تسجل بداية المهارات الحرفية والفروق في ثروات الارستقراط في ظل المجتمع الديمقراطي وتوضح ملاحم هوميروس ما أصاب وسائل الانتاج الاغريقي المبكرة من تطور ووصول الاغريق الى مرحلة حضارية أرقى . كما أنها توضح بداية نشأة العمارة كفن .

أما ماركس ففضل المؤلفين الفرنسيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر على المؤلفين الألمان . وبمضي الأيام لم يفتر حماسه لهم بل زاد وقبل وفاته في ١٨٨٣ أعاد ماركس قراءة « تأملات » دي لاروشفوكولد (١٤٧) باستمتاع ورضا . كما أنه أرسل نسخة من كتاب ديديرو « ابن عم رامو » (١٤٨) لصديقه انجلز وأوصاه بشده أن يقرأه . وحين أصدر جول جانين (١٤٩) عام ١٨٦١ بحثا فشر فيه كتاب ديديرو على نهج اجتماعي سخر منه ماركس الذي راقته له تفسيرات جوته وهيجل ألتافيزيقية أكثر مما راقته له تفسيرات جانين الاجتماعية .

يقول ديميتريس أنه بالرغم من الاختلاف في الذوق الأدبي بين ماركس وانجلز فأنهما اشتركا في عجزهما عن استيعاب الثقافة السلافية بل أنهما اظهرا في مطلع حياتهما تحاملا عليها . وتأثر انجلز برأي هيجل السوء في هذه الثقافة فقد كان يرى أنها تنسم بالفردية القومية وأن نوعا من الضباب يلف الجماعات القومية السلافية المتداخلة .

ولكن بمرور الوقت بدأ ماركس وانجلز يبديان شيئا من الاهتمام بالثقافة السلافية وازداد هذا الاهتمام في أخريات حياتهما عندما شعرا أن تغيرا

سياسيا واجتماعيا هائلا يلوح في أفق روسيا القيصرية . ومما ساعد على تزايد اهتمام ماركس بالثقافة السلافية ان الارهابي لوباتن (١٥٠) حبيه في أدب الثائر الروسي تشيرنشفسكى كما أنه فتح عينيه على التقاليد الثورية في النقد الأدبي التي ترسخت في روسيا وتمثلت في أعمال بلفسكى ودوبر ليوبوف (١٥١) وبيسارييف (١٥٢) واشترك انجلز مع ماركس في الاعجاب بشيرنشفسكى وبيسارييف . ولكن هذا الاعجاب كان سطحيا فقد عجز كلاهما عن ادراك ما وصل اليه النقد الادبي الثوري الروسي من نظريات . ومن ثم فأنهما لم ينتبها الى أن هذا النقد وصل الى نتائج شبيهه بما وصل اليه رغم تأثر هذا النقد بالتقليد الألماني المثالي وجماعة الهيجيليين الشبان . وزاد من رغبة ماركس في التعرف على الثقافة الروسية التي غمطها قدرها من قبل ان احد الناشرين الروس قام بنشر ترجمة روسية لـ « رأس المال » ويتلخص رأى ديميتيس في أن ماركس ينتمي الى الثقافة الأوربية في حين أن انجلز ينتمي الى الثقافة الألمانية المحلية . وهذا ما حدا به الى القول ان ماركس لم يكن ماركسيا في ذوقه الأدبي .

ويتحدث ديميتيس عن مذهب الواقعية الاشتراكية الذي تبناه الاتحاد السوفيتي عام ١٩٢٤ والذي يطالب الكاتب بأن يعطى قراءه صورة تاريخية صادقة وملموسة للحقيقة وهي في طورها الثوري . ويقول ديميتيس ان المسئولين السوفيت لم يحلوا ما في هذا المذهب من مفارقة . وهي كيف يمكن للكاتب ان يقدم مثل هذه الصورة الواقعية في حين أن المبدأ الاشتراكي الذي ينبغي تصويره لم يتحقق بعد . ومن ثم تعتمد المسئولون عن الأدب السوفيتي اخفاء هذه المفارقة حتى لا تظهر للعيان أو تلفت النظر اليها . ويضيف ديميتيس ان مذهب الواقعية الاشتراكية ليس له وجود في النصوص الماركسية وانه لا يعقل ان ماركس بنزعاته الأدبية الكلاسيكية المحافظة يستهويه المذهب الواقعي الذي ظهر في نهاية القرن التاسع عشر . ويستند المسئولون السوفيت على اشارات مبسرة أوردها انجلز بشأن الواقعية من خلال مناقشته العابرة لبعض أعمال سيدتين من معارفه وأصدقائه الراديكاليين

وهما مينا كاووتسكى ومارجريت هاركنس (١٥٣) . ولكن نوع اشاراته يدل على انه لم يول هذا الموضوع اهتمامه كما انه لم يفكر فى وضع اراء نظرية منظمة فى هذا الشأن .

يقول موراوزكى فى هذا الشأن انه بالرغم من ايمان ماركس بالواقعية التى تعنى من وجهة نظره قدرة الفنان على رسم الشخصيات النمطية التى تجمع بين العمومية والخصوصية فانه لم يستخدم قط هذا المصطلح فى كتاباته . كما ان مفهومه للنمطية لم يكن محددًا أو ثابتًا . ويتناول ديميتيس هذا الموضوع فى كتابه « انجلز وماركس والشعراء » فيحدثنا عن مفهومين مختلفين للنمطية نجم عنهما اختلاف فى مفاهيمنا للواقعية . فهناك نمطية لاهوتية ومثالية لا تعنى بوصف الحاضر كما هو ولكنها تستغرق فى استشراف المستقبل أى إنها نمطية تعالج الأشياء كما ينبغى لها أن تكون اذا استخدمنا لغة أربيلو فى « فن الشعر » . أما المفهوم الآخر للنمطية وهو اقرب الى العلم فيكتفى بالنظر الى الأشياء فى حالتها الراهنة أو على ما هى عليه وتأسيسا على هذا يذهب ديميتيس الى أن هناك أيضا نوعين من الواقعية : واقعية أيديولوجية مبنية على نظرية مسبقة لما ينبغى أن يكون عليه نظام العالم فى المستقبل ، ومفهوم علمى موضوعى يكتفى بتسجيل الملاحظات عن العالم بغض النظر عن وعى الذات به . ومن الواضح ان الفرق بين هذين النوعين من الواقعية هو نفس الفرق بين النمطية اللاهوتية التى تستشرف المستقبل والنمطية العلمية التى تكتفى باستجلاء الحاضر . يقول ديميتيس ان واقعية جورج صاند من النوع الأول وواقعية بلنسكى من النوع الثانى الذى يعنى باستجلاء حقائق الواقع وظروفه . ويهاجم انجلز واقعية ماركس قائلا : هاجم بلنسكى من قبل واقعية جورج صاند ولكن من منظور معكوس . فانجلز الذى يرى ان هاركنس لم تكن واقعية بالدرجة الكافية يعتقد ان الواقع الذى تصوره لا يتناسب مع أيديولوجيتها الرأسمالية . ومعنى هذا انه يريد من الكاتب ان يرسم صورة مستقبلية لما ينبغى للانسان أن يكون عليه .

ورغم اعتماد ماركس وانجلز في شرحهما المبسّر لمفهومهما للواقعية على قراءتهما الأدبية فنحن نراها في قليل من الحالات يلتجئان الى فن الرسم لشرح هذا المفهوم مثلما نجد في تعليق ماركس على النوحات رمبرانت واعجاب انجلز ببورتريه أريوستو للفنان تسيان . ويقول موراوسكى ان ماركس وانجلز تركا لنا كثيرا من الثغرات في فكرتهما عن النمطية الأمر الذى يدفعنا الى طرح بعض التساؤلات . ومنها هل مفهومهما للنمطية يتطلب أن يكتفى الكاتب برسم شخصيات نمطية فقط ؟ أم أنه يتطلب منه أيضا أن يعطينا تصويرا نمطيا للجو الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات والجو الذى يحيط بها . والذى يحدو بموراوسكى الى طرح مثل هذا التساؤل أنه لاحظ أن الخطاب الذى كتبه انجلز الى ميناكاوتسكى عام ١٨٨٥ يؤكد على ضرورة خلق النمطية في الشخصيات وفي الجو الذى يحيط بها ، فى حين أن خطابه الى هاركنس عام ١٨٨٨ يدل على اعتقاده بإمكانية رسم الأديب للشخصيات النمطية فى ظروف استثنائية أو فى ظروف غير نمطية . ويقول موراوسكى أيضا أن ماركس وانجلز عالجا مشكلة علاقة آراء الفنان الشخصية بواقعية العميل الفنى على ثلاثة محاور . المحور الأول يتمثل فى رأيهما فى بلزاك الذى قال عنه انه باح فى أدبه بأكثر مما كان ينزى البوح به . والمحور الثانى يتمثل فى رأى انجلز فى جوته الذى وصفه بأنه يتأرجح بين الحسن الفنى الرفيع والدعاية الايدولوجية السافرة . فهو أنا يتربع على قمة جبل الأولمب وأنا آخر يهبط الى سفحه . والمحور الثالث يتمثل فى رأى ماركس وانجلز القائل بأن العيب فى رواية « أسرار باريس » يكمن فى أنها تنضح بالايديولوجية التى تغلب عليها . وهذا ما سوف نناقشه بالتفصيل عندما نتناول ممارسات ماركس وانجلز الفعلية فى مجال النقد الأدبى . وعلى أية حال يؤكد موراوسكى أنهما رفضا التسليم بأن للايديولوجية أية أهمية جوهرية فى الفن الواقعى ، الأمر الذى يدل على إيمانهما بأن الشكل الفنى يتمتع بقدر من الاستقلال . وهذا ما سوف نعود الى مناقشته فيما بعد .

وفيما يلى من صفحات سوف نطالع كيف بدأ ماركس حياته بنظرة

الى الفنون والآداب اشد ما تكون ليبرالية وتفتحا ثم خساف على مذهبه الشيوعى الشمولى من مغبة هذه الليبرالية فأثر قمعها ، فى حين أن انجلز الذى اتسمت نظرتة الأدبية بالترزمت فى أول حياته تخلق فى أخرياتها عن كثير من مظاهر تزعمته السابق .

الفصل الثالث

مفاهيم ماركسية أساسية فى الفنون والاداب

الفصل الثالث

مفاهيم ماركسية أساسية فى الفنون والآداب

فى بداية حياته حاول ماركس فى شتاء ١٨٤١ - ١٨٤٢ أن يشترك مع برونو بوور فى تأليف بحث عن آراء هيجل فى الدين والفن . كما أن صديقه الأمريكى س . ٩٠ . دانا (١٥٤) طلب اليه فى عام ١٨٥٧ أن يسهم بمقال من صفحة واحدة فى علم الجمال لنشره فى « الانسيكلوبيديا الأمريكية الجديدة » ولكن مشاغل الحياة صرفته عن تنفيذ أى من المشروعين . ورغم استخفافه بعرض دانا عليه فإنه أغراه بالتوفر على دراسة كتاب « علم الجمال » الذى ألفه ف . ت . فيشر (١٥٥) وبعض المصادر الأخرى فى هذا الموضوع . ويتتبع لوكاش ما تركته قراءاته فى هذا الموضوع من أثر فقد خطر على باله أن يحتذى حذو فيشر فى نشر مباحثه الاقتصادية والسياسية فى أجزاء مستقلة يكمل بعضها البعض . ويؤكد لنا لوكاش ليفشيتز أن الأجزاء التى رأقت فى عينيه فى كتاب فيشر هى التى تعالج علاقة الفن بالواقع والأثر المتبادل بين الذات والموضوع . فضلاً عن أنه عرف عن طريق هذا الكتاب الكثير من آراء كانط فى علم الجمال ويتضح لنا من خلال تحليل لوكاش للمسنودات التى تركها ماركس فى هذا الموضوع أنه تأثر بوجه خاص

بذلك الجزء من الكتاب الذى يعالج فيه فيشر الأسطورة وينظر اليها - شأنه فى ذلك شأن هيجل - على أنها تعبير عن حقبة تاريخية معينة قيض لها الدوال والزوال . ويقول ليفشترز ان كتاب فيشر فتح عينيه على أهم الاتجاهات والمدارس الجمالية التى سادت القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كما فتح عينيه على رأى شيلر فى هذا الموضوع ومفاده أن الجمال يتكون من الذات والموضوع . وللحكم عليه فلا بد أن يكون له شكل وحتى نحس به لا بد أن يكون نابضا بالحياة . وأعاد كتاب فيشر الى ذهنه علم الجمال الهيجيلى الذى استوعبه فى مطلع حياته . وأوحى اليه بضرورة أن يتميز العمل الأدبى بالايقاع أو التناسب . وأوضح فيشر فى كتابه الفرق بين خيال الانسان فى الماضى الذى يحكمه الدين وخيال الانسان الحديث المشغول بشئون الدنيا . وهى أفكار ظلت تلح على فكر ماركس عندما كتب مقدمته لـ « مبادئ الاقتصاد السياسى » عام ١٨٥٧ . ويرى الناقد الماركسى الفرنسى لويس الثوسر (١٥٦) فى كتابه « من أجل ماركس » الذى نشره فى باريس عام ١٩٦٦ ان كتاب « الايدولوجية الألمانية » الذى سوف نعرض له - يمثل نقطة تحول ماركس من الايمان بمذهب انسانى غامض الى الايمان بالنظرة العلمية . ويدحض مورائوسكى هذا الرأى بقوله أن الماركسية ليست علما بحتا ولكنها فلسفة تاريخ تشكل علم الاجتماع أحد مكوناتها . وكذلك يتطرق روبرت س . تاكر (١٥٧) فى كتابه « الفلسفة والأسطورة عند كارل ماركس » المنشور فى لندن عام ١٩٦١ فيذهب الى أن ماركس ليس عالما فى الاجتماع أو الاقتصاد أو التاريخ ولكنه نبى يتجاوز حقائق الحياة برؤية تستشرف عوالم اجتماعية جديدة . ويقول مورائوسكى فى تنفيذ هذا الرأى أنه لو كان الأمر كذلك لما أمكننا أن نأخذ مأخذ الجد فكرته وفكرة انجلز عن أثر الاجتماع والاقتصاد فى الفن . ويخلص مورائوسكى الى أن تطور ماركس وانجلز الفكرى لا يدخل فى باب العلم البحت كما يقول الثوسر ولا فى باب الطوبوية البحتة كما يقول تاكر ولكنه أنشغال بشئون المجتمع تظهر بذوره فى كتاباته المبكرة . ونحن لا نجد موضوعا واحدا عن الفن والأدب طرقه ماركس وانجلز فى كتاباتهما المبكرة لا يعود الى الظهور بصورة أو أخرى فى كتاباتهما اللاحقة . ويقسم مورائوسكى نصوصه المختارة فى مؤلفه « كتابات ماركس وانجلز عن الأدب

والفن ، الى ثلاثة أقسام تتدرج فى أهميتها . وفى مقدمتها قسم يشتمل على نصوص متحمله معالج الموضوعات الجمالية والفنية الرئيسية مثل اصول الحساسية الجمالية والاغتراب والواقعية والأدب الهادف . والقسم الثانى يشمل شذرات متناثرة تحتوى على بذور محاجات وأطروحات تركها ماركس وانجلز دون استكمال أو تطوير مثل الخصائص المميزة للموضوعات والتجارب الجمالية أو الكوميديا والتراجيديا أو الشكل والاسلوب . أما القسم الثالث والأخير فيشمل تلك التعليقات العابرة البتسرة التى لاتصلح أن تكون أساسا يمكن الاعتماد عليه فى طرح وتطوير أية فكرة أو محاجة مثل تعليقات ماركس وانجلز عن الفرق بين العلم والفن والدور الذى تلعبه الفلسفة فى الخلق الفنى والترتيب الهرمى للقيم الفنية .

ويختلف الماركسيون فيما بينهم حتى يومنا الراهن حول كثير من القضايا الجمالية . ولكنهم جميعا يتفقون على نقطة أساسية مفادها أنه ينبغى دراسة الظواهر الجمالية فى سياق تاريخى واجتماعى باعتبارها جزءا من كل حضارى أكبر يسعى فيه الجنس البشرى الى أن يحقق بخطوات بطيئة قدراته الكامنة . هذه العلاقات الديناميكية المتشابكة بين النشاط الفنى وسائر الأنشطة الأخرى (مثل السياسة والأخلاق والاجتماع والدين والعلم) تتسم بالثنائية . فديناميكية النشاط الفنى تعمل على محورين متناقضين فى نفس الوقت أحدهما اللحظة التاريخية والاجتماعية التى يمارس فيها الفنان نشاطه الفنى بمعزل عن حركة التاريخ أما المحور الآخر فيخضع للنواميس التى تحكم تاريخ المجتمع الانسانى بأسره . وترجع التغيرات التى تطرأ على النشاط الفنى الى ما يصيب الايدولوجية السائدة من تغيرات كما أنها ترجع أيضا الى التناقضات الموجودة بين الايدولوجية السائدة وبين المواقف الجديدة التى يكتشفها الأفراد حين يقومون بتغيير أوضاع الطبيعة والمجتمع الانسانى . وإذا كان التغير الأول قد يوحى بالاحتمية فإن السبب الثانى فى التغير ينطوى على تأكيد المواطنين وحرية الارادة. ويمكن تسميته بالعامل النفسى . - الاجتماعى . ورغم تشابكهما فإن هذه الديناميكية تعمل فى مجالين منفصلين

أحدهما داخلى وفيه يتأثر النشاط الجمالى بالنماذج الجمالية السابقة علي
والآخر خارجى وفيه يتأثر هذا النشاط الجمالى بمعطيات غير جمالية تترك
بصماتها علي أى خلق فنى جديد . والماركسية تذهب الى انه يستحيل علينا
أن نناقش نشأة الفن ووظيفته خارج سياقه التاريخى والفن منذ نشأته تحفزه
دائما رغبة ملحة لا تموت من جانب الانسان الى التحرر من الخسف والظلم
والجوع . وهذه بدورها تحدد وظيفة الفن فضلا عن ارتباط الفن بالاغتراب الذى
سوف يختفى فى نهاية المطاف بعد أن تتحرر الطبقات الكادحة المطحونة من
أغلال الاستغلال .

ويذكر موراوسكى ما يتردد عادة من أن الماركسية تبرز الدور الذى
يلعبه العمل والكبح الانسانى فى انتاج الثقافة . فالأعمال الفنية والأدبية
منتجات صناعية لها من يقوم بانتاجها ومن يتولى توزيعها وتسويقها .
فضلا عن أنه يوضح ايمان ماركس بأن النشاط الفنى يتمتع بقدر من الاستقلال
عن الايدولوجية وحركة التاريخ وبأن ازدهار الفنون فى الماضى بالرغم من
تخلفه يرجع الى حتما الى ظاهرة جماعية الاشتراك فى تأليفها وهى ظاهرة
قضى عليها النظام الرأسمالى بالأفراط فى التركيز على أهمية دور الفرد
فى المجتمع .

خلفية الفكر الجمالى عند ماركس وانجلز :

يتضح لنا مما تقدم أن آراء ماركس وانجلز الجمالية لم تنبع من فراغ
وأنها تستند الى تقاليد أدبية راسخة فى التربية الأوروبية والألمانية . وقد أثرتنا
أن نقدم لهذا الكتاب الذى بين أيدينا بمقدمة ضافية استجلينا فيها أهم
التيارات الأدبية التى سادت ألمانيا فى وقتها . ويجدر بنا أن نذكر فى هذا
الصد أن موراوسكى يرى أن الدارسين الذين يعرضون للفكر الجمالى
الماركسى يتورطون فى ثلاثة أنواع من الخلط وسوء الفهم . أولها ذلك النوع
الذى يمثلها ليفشتز والذى يعنيه أنه يكاد أن يتجاهل تجاهلا كاملا أثر تاريخ
علم الجمال فى كل من ماركس وانجلز . والنوع الثانى الذى توزط فيه

جيزوت (١٥٨) وأمثاله يعيبه أنه لا يرى في تطور أفكارهما عن الفن سوى تكرار لما طرأ على علوم الجمال الألمانية والأوربية من تغير بدأ منذ أواخر عصر التنوير حتى مجيء هيجل . أما النوع الثالث من الخلط فيمثله فريد لندر (١٥٩) وغيره ويتلخص في الاعتقاد بأن الماركسية تستمد أفكارها الرئيسية من الفلسفة الألمانية الكلاسيكية والاقتصاد السياسي الانجليزي والاشتراكية الطوبوية الفرنسية . ويلخص موراوسكى النتائج التي توصل اليها الباحث البولندي ستانيسلاف بازيرورا (١٦٠) في رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الى جامعة وارسو عام ١٩٦٧ في نقاط أهمها ان هناك وجوه شبه عظيمة بين أفكار ماركس وأفكار الألمان المشتغلين بعلوم الجمال في الفترة بين عصر التنوير وهيجل . وقراءات ماركس في هذه العلوم تفوق في اتساعها قراءات أى طالب آخر قبض له أن يدرس الفلسفة كما أن كتابات انجلز الباكورة تدل على توفره على دراسة موقف حركة ألمانيا الفتاة من علم الجمال وتأثره بهذه الحركة ، الأمر الذي قاده الى دراسة أفكار لسنج وجوته وشيلر . ومعنى هذا ان ماركس وانجلز لم يتأثرا بعلم الجمال الهيجلي فحسب بل بالتقاليد الجمالية السابقة عليهما . وكلاهما تأثرا بوينكلمان (١٦١) في اعجابهما العظيم بالثقافة الاغريقية وهما لم يستحدثا فكرة الاغتراب التي سبق أن تناولها وينكلمان وكانط وشيلر . فضلا عن ان فكرة قدرة الفن على اقتلاع غربة الانسان واعادة التوازن الداخلى اليه كانت لها جذورها الراسخة في الفكر الألماني فقد عالجا فورستر وفخت و شليجل . كما ان هيجل عالجا باستفاضة . ويدين فانت . فيشر المجتمع الرأسمالي ويعده مستثلا عن تحطيم الجمال والخط من مستواه بين أفراد الطبقة العاملة . بل ان ماركس وانجلز ليسا أول من عالجا العلاقة بين العمالة ونشأة الفن والحساسية الجمالية فقد سبق أن ناقش و شليجل معلم ماركس هذا الموضوع ووصل فيه الى رأى مفاده أن ما نشاهده في الفنون والحساسية الجمالية من أيقاع يرجع الى العلاقات الطبيعية والاجتماعية التي تحكم وجود الانسان في العالم المادى . وقال شليجل أيضا أن ممارسة الفن في المجتمع البدائي لم تكن تقتصر على فئة من الناس تكرر

كل جهدا ووقتها لانتاجه بل ان الفن كنشاط انساني متخصص جاء في مرحلة متأخرة أضف الى هذا ان ماركس كان على علم بما كتبه شيلر في هذا الموضوع . كما أن كانت وهيدتریش (١٦٢) وهرز (١٦٣) وشيلر تناولوا في كتاباتهم فكرة الانسجام المتبادل بين موضوع الفن وشكله الجمالى . حتى اعطاء المضمون أولوية على الشكل موجود عند شيلر وهيجل وفيشر ووقف ماركس وانجلز في صف حركة ألمانيا الفتاة ضد هيجل الذى نعى على الفنون التدهور وبئس المصير . كما أنهما أخذتا عن هذه الحركة تحمضا لفكرة الالتزام السياسى فى الفن ، وعن فيشر قوله ان جمال العمل الفنى يكمن داخل العمل نفسه بغض النظر عن أيولوجيته . وتأثرا بهيجل فى تقديرهما لبروعة الفن الاغريقى وفى امتداحهما للشخصيات والمواقف النمطية التى تجمع بين العمومية والخصوصية والتى هى حجر الزاوية فى مفهومهما للواقعية . ويدل هذا كله على أن علوم الجمال الألمانية الكلاسيكية تعتبر مصدرا أساسيا لأفكار ماركس وانجلز الجمالية . ويضيف موراوسكى ان فكرة الاغتراب لم تظهر فى الفكر الألمانى السابق على الماركسية فحسب بل ان لها تقاليد فى الفكر الأوروبى بأسره . فالاغتراب موجود فى كتابات روسو والاشتراكيين الطويويين الفرنسيين . وتأثر ماركس وانجلز فى مفهومهما للواقعية والنمطية (التى تجمع بين الخصوصية والعمومية) بد يديرو ولسنج وجورج صاند وكورييه (١٦٤) وشامفلورى (١٦٥) والروائيين الانجليز أمثال ديكنز وثاكرى والفرنسى بلزاك فى مقدمات رواياته فهؤلاء الكتاب أصرروا على أن الشخصيات المحورية فى الأعمال الأدبية لا بد وأن تمثل مواقف اجتماعية عامة . فضلا عن أن يديرو واحد من الذين نبهوا الأذهان الى وجود علاقة بين نشأة الفنون والعمل البدنى . واشتركت مدام دى ستايل مع كوكبة من المذهبين الفرنسيين أمثال جويزو وبالانش (١٦٦) ودى بارانت (١٦٧) فى تفسير الفن على أساس طبقي وبالرغم من فجاجة تفسيرهم فانه مهد أمام ماركس وانجلز السبيل لاقتفاء أثرهما . ولم يكتفيا بالاستفادة من التقاليد الجمالية القائمة فى عصرهما بل انهما تجاوزاها للافادة من أفكار الأقدمين أمثال أفلاطون وأرسطو . وموراوسكى لا يزعم أنهما قرءا

لكل هؤلاء ما كتبوه فى علم الجمال . ولكنه يذهب الى انهما لا بد وانهما كانا يدريان الكثير عنه بسبب تداوله فى الدوائر الفكرية فى أيامه .

ويستطرد موراوسكى قائلا ان هناك مؤثرات اخرى لا تتصل بعلوم الجمال تركت بصماتها الواضحة على تفكير كل من ماركس وانجلز مثل فلسفة التاريخ عند هيجل وأفكار فيكو (١٦٨) ومنتسكيو وروسو ووينكلمان وهيردر (١٦٩) التى ابرزت البعد التاريخى عند النظر الى النشاط الانسانى وهناك أيضا آراء المذهبين والعقائديين الفرنسيين امثال جويزيو والاقتصاديين الانجليز والمؤرخين الفرنسيين والطوبويين من المؤمنين بالتقدم وبالمساواة بين جميع البشر . ويرى موراوسكى ان ماركس فى مخطوطات ١٨٤٤ الباريسية يترحم على الهمجى النبيل الذى مجده روسو فى كتاباته لأن هذا الهمجى النبيل كان يعيش فى ماض بدائى لا تؤرقه عذابات الاغتراب كما أنه تأثر فى اعجابه الشديد بالفن الاغريقى بأفكار وينكلمان وهيجل وهولدرلين (١٧٠) الذين ذهبوا الى ان الانسان فى اليونان القديمة - كان يعيش فى توائم وانسجام كامل مع مجتمعه . ولكن ماركس وانجلز كانا يستشرفان مستقبل الانسان الزاهر أكثر من التفاتهما الى امجاده الماضىية المندثرة متأثرين فى ذلك بالتقاليد الفكرية التى ارساها كوندورسييه وفخت وكما ارساها مفكرون طوبويون امثال موريللى وسانت سيمون وروبرت أوين . وبالرغم من ان ماركس وانجلز تأثرا فى طبيعة حياتهما بالمدرسة الرومانسية فانهما تخلصا من هذا الأثر ليقعا بعد ذلك تحت تأثير هيجل الذى هاجم الرومانسية بضراوة فى مبحثه « فينومينولوجيا الروح » (١٧١) . وشجعت علاقة ماركس ببيرونو بوور وكوكبة من ألمانيا الفتاة على أن يناصب الرومانسية العداء . كما أن قسراءاته لكتابات دى بروسس (١٧٢) ونجروند (١٧٣) ورو همور (١٧٤) دعتة الى الازورار عن القيم الجمالية المرتبطة بالقرون الوسطى . وقد دفعه هذا العداء الى وصف الأسلوب القوطى فى الكتابة بأنه أسلوب بربرى ، كما ان هذا العداء حدا به (ويانجلز) الى تقريع كارليل فى عام ١٨٥٠ . وبسبب عدائه للرومانسية سخر ماركس من أسلوب شاتوبريان الذى رماه بالخيلاء الزائف والمبالغة البيزنطية والافراط فى

العواطف المائعة • وهو لا يهاجم شاتو بريان فحسب بل يهاجم أيضا معتقداته السياسية ويتهمة بالعمالة لقيصر روسيا • الأمر الذي يدل على أنه يهاجم أدبه من ناحيتي الشكل والمضمون معا • ولكن عداؤه للرومانسية والرومانسيين لم يحل دون إعجابه بالفولكلور الرومانسى • وبمضى الأيام تغيرت نظرة ماركس وانجلز الى فنون القرون الوسطى فبدءا يجدان فيها ما يستحق الإعجاب • وعندما كان ماركس يراجع تجارب كتابه « رأس المال » أسعده أن يزجى وقت فراغه بقراءة بعض أعمال الكاتب المسرحى الكاثوليكي الأسباني كولديرون التى استهوته بسبب ما اشتملت عليه من أحلام وأوهام محمومة • فضلا عن ان ماركس وانجلز وجدوا متعة فى قراءة بعض الرومانسيين الألمان أمثال شاميسو (١٧٥) و آت • هوفمان اللذين أبرزتا أهمية تفرد الفنان فى استخدام أسلوبه الفنى • ولكن هذا لا ينبغى أن ينسينا هجومهما على المدرسة الرومانسية فى الفلسفة والأيدولوجية وعلوم الجمال كما تمثلت فى كتابات شلنج وسولجر • ومع هذا فان موراوسكى يعتقد أن نشأتها المبكرة فى أحضان الرومانسية تركت فيهما أثارا باقية لم تستطع الأيام محوها يمكننا أن نجملها فى النقاط التالية (١) : مشكلة العلاقة بين حرية الفنان الفرد وبين أمته ومجتمعه ثم بالانسانية جمعاء • (٢) العلاقة بين الفنان فى عزلته الموحشة والتزامه بدفع الثورة قدما الى الامام • (٣) العلاقة بين وظيفة الفن الجمالية وبين وظائفه الاخلاقية والمعرفية • (٤) العلاقة بين الخيال الفنى الفردى الجامع وضرورة إخضاعه لقوانين فنية محددة : كل هذه التساؤلات الهامة طرحها ماركس وانجلز ، الأمر الذى يدل على مدى تأثرهما البالغ بأفكار أسلافهما • ولكن موراوسكى يؤكد ان استيعابهما لتراث الماضى الجمالى والنقضى والفكرى ليس معناه أنهما لم يأتيا بجديد •

أصل الحاسة الجمالية عند الانسان :

يقول موراوسكى ان ماركس وانجلز يردان نشأة الحساسية الجمالية الى العمل البدنى واليدوى الذى يبذله الانسان البدائى للاستفادة من العالم

المادى المحيط به والسيطرة عليه عن طريق صنع ما يحتاج اليه من أدوات وأواني . وبمرور الزمن بدأ يلتفت الى شكل الأدوات التى يصنعها بغض النظر عما تؤديه من وظائف . أى انه بدأ ينظر الى جوانبها الجمالية وما فيها من تناسق وانسجام وانتظام ، وهى الأمور التى تجعل منها أشياء جذابة متماسكة . والعمل الفنى فى نظر الماركسية ليس مجرد اعادة تصوير التركيب الخارجى للأشياء - الواقعية ولكنه يتكون من بناء داخلى محكم . ويذهب لوكاش الى أن الماركسية تؤمن بأن المحاكاة أساس أى فن صادق . ولكن موراوسكى يدحض هذا الرأى . يقول موراوسكى ان ماركس لم يكن يفكر فى الواقعية أو المحاكاة عندما تحدث عن تصوير الأديب للأشياء الحقيقية . فالواقعية عنده نمطية تجمع خصائصها بين العمومية والخصوصية . ويرى موراوسكى ان نظرة ماركس الجمالية لم تكن مادية تماما بدليل أنه قال ان السيدة التى تزين صدرها بجوهرة تجد متعة جمالية فى ذلك ، فى حين ان تاجر المجوهرات لا يرى فيها غير سلعة ذات قيمة تبادلية مادية . فضلا عن انه يقول فى كتابه «رأس المال» ان النظام الرأسمالى يحرم العامل فى مصنعه من المتعة التى كان من المفروض ان يشعر بها وهو يبذل مجهودا بدنيا . ويرى ماركس أن الصناعة اليدوية فى النظام الاقطاعى أفضل من الميكنة وانتاج المصانع فى النظام الرأسمالى من حيث أن الضائع فيما مضى كان يعتبر المنتج اليدوى هدفا فى حد ذاته ، وبالتالي مصدرا للمتعة . وموراوسكى لا ينكر جانب المحاكاة فى مفهوم الماركسية للفن ولكن لا يعتبره حجر الزاوية كما يفعل لوكاش . ورغم ان ماركس وانجلز - كما سوف نرى - ينحيان باللائمة على سو (١٧٦) لأنه يبرز البعد الأخلاقى فى روايته «أسرار باريس» فأنهما يريان ضرورة توفر هذا العنصر الأخلاقى فى العمل الفنى بطريقة ضمنية وغير مباشرة . ويقول موراوسكى انه بالرغم من قلة ما كتبه ماركس وانجلز عن الشكل وبالرغم من تفضيلهما للمضمون عليه فأنهما أوليا الشكل عنايتهما . كما أنهما فهما الأسلوب على أنه البصمات التى تتركها شخصية الفنان الفرد فى عمله الفنى .

يقول موراوسكى فى دراسته الضافية عن كتابات انجلز وماركس فى الفن والأدب ان كثيرا من الدارسين فى الغرب يستخفون بما تركاه من نتف وشذرات متفرقة ويرون انها عديمة القيمة استقاها صاحبها من هيجيل ومن مذهب الواقعية الفرنسية الذى انتشر فى الخمسينات من القرن التاسع عشر . كما ان الدارسين السوفيت ينحون منحى مماثلا فيزعمون أن ماركس وانجلز لم يفعلا أكثر من أنهما استوعبا ثم رددا آراء الناقدين بلنسكى وتشيزنشفسكى يقول موراوسكى انه يرفض مثل هذه المواقف غير المسئولة . صحيح ان ماركس وانجلز ليسا أصحاب نظرية متكاملة فى علم الجمال . ولكن أفكارهما النقدية والجمالية تستحق من الدارس كل عناية واهتمام . يقول موراوسكى أنهما أتيا بجديد عندما صاغا فكرة الاغتراب على نحو جديد تماما يتصل أوثق الاتصال بفلسفتهم فى التاريخ . فضلا عن أنهما نفثا حياة جديدة فى الآداب والفنون بحيث جعلنا من هذه الآداب والفنون أملا يرنو اليه الانسان فى التخلص من غربته وعذاباته . ويؤكد موراوسكى ان اقتناع ماركس وانجلز بالواقعية لم يكن متزمنا بحيث يخلق الباب فى وجه أية حلول أو وسائل أدبية أخرى . ويضيف الى ذلك قوله انه يفرض أنهما لم يتركنا لنا نظرية جمالية متكاملة فانه لا سبيل الى انكار أهمية نظراتهما فى الفن أو انكار أصالة هذه النظرات اذا أخذنا فى الاعتبار الوقت الذى ظهرت فيه . ولا مناص أمامنا من الاعتراف بأنها تركت أثرا بالغا ليس فى النظريات النقدية وحدها بل فى ممارسات الخلق الفنى أيضا .

البنية التحتية والبنية الفوقية :

من الواضح أن ماركس وانجلز لم يشيحا بوجههما عن تراث الانسانية من الفنون والآداب . يقول هنرى أرفون فى كتابه « علم الجمال الماركسى » ان ماركس كتب فى مخطوطة كتابه « الاقتصاد السياسى والفلسفى » (١٨٨٤) عن أهمية الفنون والآداب فى تهذيب نفس الانسان والارتقاء بها فوق مرتبة السوائم والحيوانات . وليس فى هذه النظرة أى جديد فقد سبق أن قال الفيلسوف كانط نفس الشئ فى مبحثه « نقد الحكم » مع قارق واحد أن فلسفة

كانت التي تنهض على المثالية الذاتية كانت في نظرتها الجمالية تعنى فقط بالفرد المنعزل عن المجتمع في حين أن الماركسية تشرك جميع أفراد المجتمع الخلاقين في السعى نحو ارتقاء الانسانية . ونظرة الماركسية الجمالية - كما يقول أرفون - لا تقطع أبداً الوشائج التي تربطها بتراث الانسانية ، بل تهدف الى توضيح بعض الجهود التي بذلها الفنانون والكتاب في كل فترة من فترات الماضي ، وما تركه هؤلاء الكتاب والفنانون فيها من اثر . والنظرة الجمالية الماركسية تقدر كنوز الماضي الأدبية والفنية وتسعى للحفاظ عليها ولكنها تركز على التقليد الواقعي الذي تجمع عبر آلاف السنين . وهذا ما دعا جورج لوكاش الى القول في مقدمة مؤلفه « كتابات ماركس وإنجلز عن الجماليات » ان الماركسية ترتفع بعباءة العمل الخلاق التي ظلت حية عبر آلاف السنين في عقول أعظم المفكرين والأدباء الى مرتبة المفاهيم المستنيرة . ولكن الماركسية تذهب الى أن النشاط الجمالي عند الانسان لا يتطور بالضرورة وفق الأنماط التي تتطور بها الأنشطة الأخرى . وهذا ما حرص ماركس وإنجلز على شرحه فيما أسماه قانون التطور غير المتساوي . ويجدر بنا قبل ان نفصل هذه النقطة أن نعرض لفكرة الماركسية عن البنية التحتية والبنية الفوقية والعلاقة التي تربط بينهما .

بالرغم مما نجده في النقد الماركسي من تنوع واختلاف فان هذا النقد برمته ينبع من نظرية شرحها ماركس وإنجلز على نحو مبسّط غامض يسمح بكثرة التأويل والتفسير في كتابهما المشترك المعروف باسم « نقد الاقتصاد السياسي » (١٨٥٩) . وفحوى هذه النظرية أن أيولوجية أي مجتمع تستمد وجودها من النظام الاقتصادي الذي يحكم هذا المجتمع ، أي من قاعدته أو بنيته التحتية هذه البنية التحتية تفرز بدورها البنية الفوقية التي تتكون من أيولوجيته (أي فلسفته ومعتقداته الدينيّة ومؤسساته السياسية والاجتماعية وممارساته في الفن والأدب الخ ...) فالإقتصاد الرأسمالي وعلاقات الانتاج فيه على سبيل المثال تفرز بنية فوقية تشمل نظامه البرلماني ونظمه البورجوازية في القضاء والتشريع والتعليم الخ ... وهي جميعاً

من شأنها المحافظة على مصالح الطبقة الرأسمالية الحاكمة فيه والبنية التحتية لا تعمل مطلقا بمعزل عن البنية الفوقية فهما يرتبطان بعلاقتها الوظيفية. ومن الخطأ أن نظن أن البنية الفوقية مجرد انعكاس للبنية التحتية لأن أية تغيرات تطرأ على البنية الفوقية من شأنها في نهاية الأمر أن تؤثر في البنية التحتية . وقد عبر إنجلز عن ذلك بوضوح وجلاء في خطاب أرسله بتاريخ ٢٥ يناير ١٨٩٤ إلى هينز ستاركنبيرج (١٧٧) جاء فيه : « أن التطورات السياسية والاقتصادية والفلسفية والدينية والأدبية الخ . . . تنبني على التطور الاقتصادي . ولكنها جميعا تتفاعل ويؤثر الواحد منها في الآخر فالوضع الاقتصادي ليس العامل المؤثر الوحيد وإن كان الغالب على غيره من العوامل . ويؤكد إنجلز نفس المعنى في الخطاب الذي أرسله إلى جوزيف بلوخ (١٧٨) عام ١٨٩٠ . ورغم أن ماركس وإنجلز يذهبان إلى أن أيديولوجية أي مجتمع تعكس مصالح وأفكار الطبقة الحاكمة فيه فإنهما يسلمان بأن هذه الأيديولوجية قد تحمل في أحشائها وجهات نظر متعارضة بل متناقضة أحيانا . ولأن تطور البنية التحتية يتأثر كما يؤثر في تطور البنية الفوقية فإن العلاقات بينهما غير ثابتة أو منتظمة . وهذا ما تعنيه الماركسية بقانون التطور غير المتساوي .

ولعل من المفيد في هذا الشأن أن نشير إلى التحول الذي طرأ على أفكار إنجلز في سنوات عمره الأخيرة بعد أن ألت إليه زعامة الحركة الشيوعية بوفاته غاملا كارل ماركس . يقول ديميتريس أنه يمكننا أن نلمس هذا التحول في التعليقات والرسائل التي أرسلها إنجلز لكونراد شميت (١٧٩) بتاريخ ١٥ أغسطس ١٨٩٠ و ٢٧ أكتوبر ١٨٩٠ وبول أرنست في ٥ يونيو ١٨٩٠ وجوزيف بلوخ في سبتمبر ١٨٩٠ ، وإلى هانز ستاركنبيرج في ٢٥ يناير ١٨٩٤ . وتدل رسائل إنجلز على أنه ابتعد بمرور الوقت عن الإيمان الصارم بالتحتمية الاقتصادية وأنه كان في طريقه إلى الوصول إلى موقف فلسفي مستقل لولا أن عاجلة المنية . يقول إنجلز في رسالته إلى كونراد شميت بتاريخ ٥ أغسطس ١٨٩٠ أن ماركس لم يقصد بنظرياته أن تكون قاطعة بل أن تكون هاديا ومرشدا للدراسة والاستقصاء من منطلق الحقائق التاريخية والاجتماعية . وظل إنجلز مستمسكا بتلك الآراء التي تدور حول العلاقة بين

الفكر والبنية التحتية الاقتصادية التي عبر عنها ماركس عام ١٨٥٩ في تصديره لكتاب « نقد الاقتصاد السياسي » . ولكنه بدأ ينبذ فكرة الحتمية الاقتصادية في خطاب أرسله الى بول ارنست الذي فسر عزوف المرأة الاسكندنافية عن المطالبة بالتحريم على أساس اقتصادي بحث قائلاً ان تحرر المرأة لن يتحقق الا عن طريق تقدم الانتاج الصناعى فى المجتمع لأن هذا التقدم من شأنه أن يزيل الفوارق النفسية بين الرجل والمرأة . وأثار هذا الرأى المتزمت غضب الفكر النمساوى هرمان باهر (١٨٠) فرد عليه فى ٢٨ مايو ١٨٥٠ ساخرا من صاحبه الذى يسطح الأمور المعقدة ، متهما اياه بأنه يطبق نظرية الحتمية الاقتصادية على نحو الى وأمام هذا الهجوم عليه التجأ ارنست الى انجلز يطلب منه العون فى وجه شأنه . ولكنه انجلز خيب ظنه عندما وقف فى صف باهر ضده فقد كتب يقول له : « يجب على فوق كل شيء أن أقول ان المنهج المادى يتحول الى نقيضه عندما لا نستخدمه فى دراسة التاريخ ولكن كنمط جاهز الصنع يتم تطويع الحقائق التاريخية له ، ويبدو انجلز وكأنه يعتذر عن افراطه الباكر فى الدفاع عن الحتمية الاقتصادية بقوله ان المدافع عن أى رأى جديد ينكره الناس يجد نفسه مضطرا للمغالاة فيه والى تجاهل بعض التفاصيل التى قد تتعارض معه . ويرى ديميتريس أن خطابه الى جوزيف بلوخ فى ٢١ سبتمبر ١٨٩٠ يدل على أنه لم يكن يدرك خطورة ما أدخله على نظرية الحتمية الاقتصادية من تعديلات تناقضت فى نهاية الأمر تناقضا صريحا مع هذه النظرية . فرغم أنه لا ينكر ما للجتمية الاقتصادية من أهمية كبيرة فانه يرفض الايمان بأن لها سيادة قصوى مثلما نجد فى « الأيدولوجية الألمانية » و « نقد الاقتصاد السياسى » . وفى فترات حياته اللاحقة نراه يسعى ما وسعه السعى الى تنظيم العلاقة بين البنية التحتية الاقتصادية والبنية الفوقية الفكرية ، الأمر الذى يغاير مفاهيمه السابقة . وفى حين أولى ماركس وسائل الانتاج المادى ومراحل تطوره كل اهتمامه نجد انجلز فى أخريات أيامه يتوفر على فحص البنية الفوقية الفكرية ومكوناتها المختلفة مثل النظريات السياسية والقانونية والأفكار الفلسفية والدينية الخ وأيضا على فحص أثر هذه البنية الفوقية على البنية التحتية . أكثر من هذا أنه يقول ان غلبة العامل الاقتصادى تتم من خلال

تفاعل جميع هذه المكونات • وينتهي به فحص البنية الفوقية الى تقسيمها الى أربعة مستويات • (أولا) الأشكال السياسية الأساسية مثل الصراع الطبقي (ثانيا) العناصر الثانوية مثل الأشكال القانونية • (ثالثا) شرط الفعل المنعكس لهذا الصراع في أذهان الذين يشتركون فيه • (رابعا) تطور شروط الفعل المنعكس وتحولها الى نظم كاملة من المعتقدات المتزمتة • ويعلق ديميتريس على هذا بقوله ان انجلز استطاع بهذه التقسيمات الواضحة أن ينظم العلاقات الموجودة داخل البنية الفوقية وأن يحدد المجالات المختلفة لكل من هذه المستويات الأربعة • وبذلك أمكنه أن يوضح أن كلا من هذه المستويات يتمتع بقدر من الاستقلال لا سبيل الى انكاره • وبسبب اعتقاده بوجود تفاعل متبادل بين المادة والعقل نراه يذهب الى أن هناك سلسلة كاملة من العناصر التي تؤثر في هذا التفاعل دون أن تكون خاضعة تماما لمبدأ السببية العلمية • فضلا عن أنه اعترف أن التفاعل بين هذه العناصر قد يخضع أحيانا لعدد لا ينتهي من الصدف • وقد سبق لماركس أن عبر عن شكوك مماثلة في المقدمة التي كتبها عام ١٨٥٧ لمبحثه « نقد الاقتصاد السياسي » • وحدث الشكوك بماركس الى القول بأن تفسير الحوادث وتبريرها يحتاج الى اجراء دراسة مستفيضة • وبعد انقضاء نيف وثلاثين عاما صرح انجلز بأن المادية الجدلية يجب عليها أن تدخل الصدفة التاريخية في اعتبارها ، الأمر الذي يدل على عبادة للحتمية المطلقة ويرتبط هذا النبذ للحتمية المطلقة بإبرازه لما تتمتع به المستويات المختلفة للبنية الفوقية من استقلال • ومن ثم نراه يقول ان التطور الاقتصادي في المجتمع في فترة ما قبل التاريخ يتأثر الى حد ما بعفاهيم الانسان الخاطئة عن الطبقة السائدة حينذاك • ويتضح لنا من خطابه الى كونراد شميت في ٢٧ أكتوبر ١٨٩٠ أنه بات يؤمن بأن هناك قوانين تحكم مستويات البنية الفوقية من شأنها أن تقلل من أثر البنية الاقتصادية التحتية وتحدد مجال عملها • يقول انجلز انه رغم اقتناعه بأهمية التطور الاقتصادي فإن هذا التطور يتأثر بأحوال كل من مستويات البنية الفوقية وظروفها • والفرق بين ماركس وانجلز أن ماركس لم يعترف لأي شيء بالاستقلال عن البنية التحتية الاقتصادية سوى الأدب الاغريقي العظيم ، في حين أن انجلز ذهب الى أنه في كل لحظة من لحظات التاريخ الانساني نجد أن هناك تقاليد

فكرية تعمل فى استقلال عن القوى الاقتصادية ولا تتأثر بها . كما أن الدوافع الاقتصادية فى مثل هذه اللحظات التاريخية تعجز عن خلق ظواهر فكرية جديدة ، بل انها قادرة فقط على تحديد ما يجرى فى التقاليد الفكرية من استمرارية أو تغير . فاذا أخذنا الفلسفة فى لحظة تاريخية معينة وجدنا أن الاقتصاد لا يؤثر فيها بطريقة مباشرة . بل انه فقط يحدد بطريقة غير مباشرة فى أغلب الأحيان شكل التغيرات التى تحدث فيها ، فى حين أنها تتأثر على نحو مباشر بالظروف السياسية والقانونية والأخلاقية فى المجتمع . وكذلك فإن الأدب لا يتأثر تأثيراً جوهرياً بالقوى الاقتصادية التى لا تستطيع أن تترك أثرها فيه بدون مستويات وسيطة تنقل هذا الأثر إليه . ويتحدث انجلز فى رده على ستاركنبيرج بتاريخ ٢٥ يناير ١٨٩٤ . عن أثر الاقتصاد فى السياسة والقانون والفلسفة والدين والأدب الخ وأثر هذه الأشياء جميعاً فى الاقتصاد . ويظهر انجلز تأثيراً بالمفكر هيبولايت تين الذى يبرز ما للجنس والبيئة الجغرافية من أثر فى حياة المجتمعات . يقول ديميتريس فى هذا الشأن انه بالرغم من أن تين ركز فى دراساته على أثر الجو والمناطق الجغرافية والتقاليد الشعبية فإن تفسيره يتجاوز النظرة المادية الساذجة ليشمل دوافع الإنسان السياسية والدينية والفلسفية . ويستطرد ديميتريس بقوله انه بالرغم من تأثير انجلز بتين فإن لكل منهما مفهوماً عن الأجناس يختلف عن الآخر . فتين يستخدم الأجناس بطريقة تصوفية غامضة تشمل اللغة والسياسة والتجمعات القومية ، فى حين يفهم انجلز الأجناس على نحو محدد باعتبارها نتائج التطور الاقتصادى عبر التاريخ ومحصلة الضغوط الاقتصادية المشتركة . وفى عام ١٨٤٥ (وهو نفس العام الذى كتب فيه دزرائيلى روايته سبيل أو أمتان مختلفتان) كتب انجلز عن طبقتى الفقراء والأغنياء فى مبحثه « موقف الطبقة العاملة فى إنجلترا » قائلاً انها تشكلان أمتين مختلفتين . يقول ديميتريس انه لا سبيل الى الجزم اذا كان انجلز استمد هذا التعبير عن الأمتين المختلفتين من دزرائيلى أو أن دزرائيلى استمد هذا التعبير عنه . ويستطرد ديميتريس قائلاً انه من النجائز أن كليهما استمداه من جوزيف تيليجي . يقول لنا ديميتريس ان ماركس سبق انجلز فى التنبيه الى أهمية الأجناس

والعوامل البيولوجية الأخرى فى تحديد العلاقات الاقتصادية • وتلتقى وجهة نظر انجلز مع وجهة نظر تين فى اهتمامهما باستقصاء الظروف البيئية المحيطة الأمر الذى أضعف من استمساكه بالحتمية الاقتصادية • وتخلى انجلز عن أفكار ماركس المتزمتة القاطعة فى الحتمية الاقتصادية كما جاءت فى « نقد الاقتصاد السياسى » ليتأثر بعض الشيء بما أورده تين فى كتابه « فلسفة الفن » (١٨٦٥) • فقد اقتفى أثر تين فى القول بأن النشاط الإنسانى يتأثر بالعوامل الجغرافية والبيولوجية أيضا • والفرق بين انجلز وتين أن انجلز يسلم بغلبة العامل الاقتصادى على غيره من العوامل ، فى حين أن تين يرى فى الاقتصاد مجرد عامل من العوامل الكثيرة التى تحدد تطور الفنون • ويرى ديميتيس أن انجلز بتوفيقه بين حتمية ماركس الاقتصادية واتساع نظرة تين وشمولها استطاع أن ينفذ ببصيرته وأن يدرك ما عجز كل من ماركس وتين عن ادراكه • وهو أن مجالات النشاط الفكرى تنطوى على التعقيد والتشابك • فقد جنح ماركس الى تبسيط الأمور بالتركيز على الاقتصاد وحده ، كما جنح تين الى تجاهل ما فى النشاط الذهنى من تعقيد وتشابك • وذهب انجلز الى أن النشاط الذهنى يتمتع بقدر من الاستقلال وتحكمه القوانين الخاصة به ، وإلى أنه يؤثر فى العوامل الاقتصادية مثلما يتأثر بها • وتمثل كتابات انجلز فى أواخر حياته نقطة تحول بالغة الخطورة فى موقفه الفكرى ، فى حين أن كتاباته الأولى التى أسهم بها فى « الأيدولوجية الألمانية » (١٨٤٥) و « البيان الشيوعى » (١٨٤٨) ومقدمة « نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٩) تتضمن آراء متزمتة تذهب الى أن الفكر يعتمد اعتمادا ثابتا على الاقتصاد • ولكن كتاباته اللاحقة فى الفترة بين ١٨٩٠ و ١٨٩٤ تدل على نبذه لهذا الموقف المتزمت • ويؤكد ديميتيس أن ماركس أظهر مثل هذه السماح فى مقدمة « نقد الاقتصاد السياسى » التى كتبها عام ١٨٥٧ ولكنه أثر أن يخفيها حتى كشف كاوتسكى (١٨٩١) النقاب عنها وقام بنشرها بين عامى ١٩٠٢ - ١٩٠٣ ومن ثم يرى ديميتيس أن هذه السماح كأنها لم تكن • أما انجلز فى أخريات أيامه فقد أنكر أن يكون للاقتصاد أثر مباشر على النشاط الفكرى ، فالاقتصاد لا يؤثر على نحو مباشر سوى فى المجالات الذهنية القريبة منه مثل السياسة ، ولكنه يعجز عن أن يمارس أى أثر مباشر فى المجالات البعيدة عنه مثل

الفنون والآداب • ويخلص انجلز الى ان البنية الفوقية لا تحكمها قوانين الاقتصاد بل تحكمها النواميس الخاصة بها • ومن ثم فانها تتمتع فى مجال الفنون والآداب بقدر لا يستهان به من الاستقلال يزداد حجمه كلما ازداد النشاط الذهنى اقتربا من الفكر المجرد وفى هذه الحالة تصبح علاقته بالبنية التحتية الاقتصادية واهية • وهكذا أضفى انجلز على الفكر بوجه عام والعقل الخلاق بوجه خاص هبة ووقازا تعتمد ماركس أن يغض الطرف عنهما حتى يقدم للناس نظرية فلسفية متكاملة تبدو وكأن الباطل لا يأتيها من خلف أو قدام •

يقول انجلز فى الخطاب الذى أرسله الى شميت بتاريخ ٢٧ أكتوبر ١٨٩٠ ان تاريخ الانسانية يشير الى وجود فجوة بين تطور الفلسفة والتطور الاقتصادى • فالبلاد المتخلفة من الناحية الاقتصادية تنعم عادة بتقديم الفلسفة فيها • واذا قارنا فرنسا بانجلترا فى القرن الثامن عشر وجدنا ان الفلسفة تزدهر فيها رغم تخلفها الاقتصادى عن انجلترا ورغبة من جانبها فى تأكيد العلاقات غير المنتظمة بين تطور البنية التحتية وتطور البنية الفوقية يقول انجلز ان الروايات التى ظهرت فى نهاية عصر الكلاسيكية يسودها موضوع رومانسى هو الحب الرعوى ، ومن ثم فانها لا تعكس أخلاق المجتمع وسلوكياته فى تلك الفترة • ويرد ماركس سبب الفجوة بين تطور الأشكال الأدبية وتطور البنية التحتية الى تعدد هذه الأشكال من ناحية ، وتمتعها بقدر من الاستقلال من ناحية أخرى • يقول أرفون فى كتابه « علم الجمال الماركسى » ان هذه الفجوة قد تعنى أن الفنان يملك شخصية مزدوجة أو شخصية انفصامية منقسمة على ذاتها • ومن ثم تبرز مشكلة الوعي الزائف فى النقد الماركسى • وهى تنجم نتيجة التورط فى النظرة الذاتية التى تبالغ فى أهمية الدور الذى تلعبه العوامل الشخصية أو التورط فى النظرة الآلية الميكانيكية التى تبالغ بدورها فى الانكار التام للدور الذى تلعبه هذه العوامل الشخصية • ويعتقد ماركس أن موقع البروليتاريا فريد ومتميز وأن هذا الموقع يجعلها تملك وعيا سليما • ولكنه يرى أن الأدب على اختلاف أصوله التطبيقية قادر على تجاوز هذا الوعي الزائف الذى تتسم به الأعمال الفنية الغثة والصغيرة •

أما الأعمال الأدبية العظيمة فلا تعبر عن هوية أو مصالح طبقية اجتماعية بعينها دون سائر الطبقات بل إنها تعبر عن العلاقات بين الطبقات المختلفة داخل إطار المجتمع ككل . هذه الأعمال العظيمة تتجاوز وعى مؤلفيها الزائف بفضل تجاوز هؤلاء المؤلفين لتحيزاتهم الطبقية . فالكاتب العظيم - باعتباره أحد أفراد المجتمع - قد يكون محافظا في نظرتة السياسية . ولكن هذا لا يمنع من التعبير عن أفكار تقدمية فيما ينتج من أدب . ومعنى هذا أنه كإنسان يشارك طبقته كل تحيزاتها في حين أنه كفنان يستوعب الديالكتيك التاريخي ويكشف النقاب عن عناصره الموضوعية . كما يكشف النقاب عن القوى الديناميكية التي تحرك التطور الاجتماعي . وقد شرح أنجلز هذا في معرض حديثه عن بلزاك في الخطاب الذي أرسله عام ١٨٨٨ إلى مس هاركنس . يقول أنجلز أنه لأعظم انتصار للواقعية أن يدرك بلزاك أن طبقة الأرستقراط التي يحياها أيلة إلى الاندثار الذي لا رجعة فيه . ويقول بول لافارج زوج ابنة ماركس أن حماه كان معجبا ببلزاك لأنه صور في رواياته الحقيقة الاجتماعية في زمانه ، فضلا عن أنه تنبأ باتجاهات المجتمع في المستقبل . ويردد لو كاش نفس الرأي عندما يقول إن الوعي الزائف مهما بلغت مثاليته لا يقف عائقا في سبيل خلق الأعمال الواقعية ، كما أن لينين قال لماكسيم جوركي ذات يوم أن الفنان يستطيع أن يستخلص أشياء كثيرة مفيدة من أية فلسفة حتى ولو كانت فلسفة مثالية .

الأيولوجية والأدب :

يتضمن حديث ماركس وأنجلز المعروف باسم « الأيدولوجية الألمانية » أول محاولة لاستقصاء العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية . والجدير بالذكر هنا أن كلمة أيولوجية في القاموس الماركسي وغير الماركسي يصعب تعريفها ، وإن كان من الممكن تحديد بعض معالمها . ولعلها أقرب ما تكون إلى استخلاص العلاقات المجردة وغير المرئية التي تسود أي مجتمع ، وهي

علاقات ترتبط أوثق الارتباط بواقع هذا المجتمع المسمى وفي كتابهما « الأيدولوجية الألمانية » يتحدث ماركس وإنجلز عن التنظيم الاجتماعي المستمد مباشرة من علاقات الانتاج ، أي من القاعدة الاقتصادية التي تشكل البنية الفوقية . وهما في مبحثهما يدينان البنية التحتية الرأسمالية لأنها تحيل العلاقات البشرية الى شيء بغيض لا يعترف بأى معيار غير معيار المال ، الأمر الذى يخلق بنية فوقية مقيتة تدمر كل مالى الطبقة العاملة من نوازع طبيعية وتلقائية . والأيدولوجية - من وجهة نظر الماركسية - ليست كالمراة التي تعكس الواقع المادى . ولعلها - كما يقول هنرى ليفشترز - تعكسه بانكسارات ، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة ككل ولكن تعكسها مجزأة مفتتة . فلو أنها عكست الواقع المادى ككل لظهرت بشاعته للعيان . ولكنها تخدع الناظر اليها بما تقدمه له من أجزاء مفتتة متناثرة فلا يدرك حقيقة ما ينطوى عليه الكل من قبح وتفوت عليه ملاحظة بشاعته . فلا غرو أن يفوت على الرجل العادى فهم الأيدولوجية لأن الرجل العادى لا يفهم من العلاقات بين الأشياء سوى جانبها المادى الملموس . ومن ثم فانه يعجز عن أن يدرك أن هذه العلاقات مجرد جزئيات فى كل أيدولوجى أكبر .

وبطبيعة الحال ، هناك علاقة وثيقة تربط بين الأيدولوجية والأدب (الذى هو جزء من البنية الفوقية) . ولكن ادراك هذه العلاقة لا يقتصر على الفكر الماركسى وحده كما يرى بعض النقاد . فالناقد الانجليزى ايان وات مؤلف كتاب « نشأة الرواية » (١٩٥٧) رغم انه غير ماركسى يتناول نشأة فن الرواية من منطلق أيدولوجى ، فيقول ان استحداث هذا الشكل الروائى فى المجتمع الحديث يدل على حدوث بعض التغيرات التى طرأت على اهتمامات الناس الأيدولوجية . ويضيف وات أن هذا الشكل الجديد الذى اتخذته الرواية يرجع الى وجود طبقة بورجوازية أخذت تزداد ثقة بنفسها على مر الايام الى الحد الذى جعلها تتجاوز التقاليد والمواضعات الأدبية الأرستقراطية . وهو نفس الرأى تقريبا الذى يردده بليخانوف فى كتابه « أدب الدراما الفرنسية والرسم الفرنسى فى القرن الثامن عشر » . يقول بليخانوف (الذى كان ينظر الى الماركسية بعطف) ان الانتقال من التراجيديا الكلاسيكية الى الكوميديا

السنتمنتالية المفرطة في العواطف تعكس تحولا من قيم المجتمع الأرستقراطي الى قيم المجتمع البورجوازي . وكما أنه ليست هناك أية علاقة منتظمة بين تطور البنية الفوقية وتطور البنية التحتية فإنه أيضا ليست هناك أية علاقة منتظمة أو ثابتة بين التغيرات التي تطرأ على الشكل الأدبي وتلك التي تطرأ على الأيدولوجية . وقد نبه تروتسكي الى ذلك فقال في كتابه « الأدب والثورة » (١٩٢٤) ان الشكل يتمتع بدرجة كبيرة من الاستقلال وأنه الى حد ما يتطور تحت ضغط يتعرض لها أحيانا من الداخل وليس دائما نتيجة التغير الذي يطرأ على أيدولوجية المجتمع . يقول الناقد الانجليزي الماركسي تيري ايجلتون شارحا هذه النقطة ان اختيار الفنان للشكل الجديد لا يعتمد على عبقريته الفردية بقدر ما يعتمد على وصول الأيدولوجية الى لحظة تاريخية معينة يصبح

فيها من الضروري والممكن معا استحداث الشكل الجديد .

وكتاب « الأيدولوجية الألمانية » يتضمن نقدا لفيرباخ وبرونو بور وماكس ستيرنر وآخرين . وفيه يرفض مؤلفاه النظرة الجبرية المادية الآلية التي تقضي على حرية ارادة الفرد قضاء مبرما . وهذا نفسه ما يردده ماركس في كتابه « مباحث عن فيرباخ » (١٨٤٥) ، ففيه يقول ان الأدب ليس مجرد انعكاس للحقيقة المادية الخارجية ولكنه تصوير للعالم من خلال ادراكه ادراكا حسيا ومن خلال اتحاد الموضوع بالذات ، كما أنه يرى في مباحثه عن فيرباخ أن الأدب يمهد الطريق للمجتمع الانساني الاشتراكي الجديد أو يكشف النقاب عن القوى المعادية للتقدم . ويضيف الى ذلك قوله ان الفلاسفة يكتفون بتفسير العالم بطرائق مختلفة في حين أن ما نحتاج اليه هو تغييره . ومهمة الأدب هي السعى الى تحقيق ذلك . وفي كتابهما « الأيدولوجية الألمانية » يسلم ماركس وانجلز بأن الكاتب سجين طبقته وسجين أيدولوجيتها . ولكن هذا لا يعنى استحالة تحرره من هذا السجن . ففي ظل ظروف مواتية يستطيع الكاتب البورجوازي أن يتخطى الحدود الأيدولوجية الضيقة لطبقته وأن يستوعب أيدولوجية البروليتاريا الحقبة فالفرد ليس سلب الارادة وليس مثل الآلة الصماء . ويذهب مؤلفا « الأيدولوجية الألمانية » الى أن الحياة تحدد الوعي الانساني وأن العكس غير صحيح . ويتمشى هذا الرأي مع اعتقادهما

المخالف للهيكلية وفحواه أن المادة تسبق الفكر . ولكن نعود فنقول ان هذا لا يعنى أنهما يعتقدان بأن الحياة لا تتأثر بالموعى مطلقا . فالحياة والوعى يتبادلان نوعا من التأثير والتأثر وهذا يعنى مصطلح « الشمول » الوارد ذكره فى « الأيدولوجية الألمانية » . وهو مفهوم يرتبط فى علاقة دياكتيكية بمفهوم آخر هو تقسيم العمل إلى بدنى وذهنى . ويتناول الكتاب موضوع اللغة الذى سبق أن عالجه ماركس فى « مخطوطات باريسية » . والرأى عند س.س. بزور أن ماركس الذى يظهر حساسية شديدة لصوت الألفاظ ومخارجها (وهو ما حفزه دائما للقراءة لعائلته بصوت عال ونبرة خطابية) يعتقد أن الحيل اللغوية واللفظية تلبى حاجة انسانية خاصة . فضلا عن ادراكه للعلاقة بين اللغة والفكر .

ويقول س.س. بزور إن ماركس وإنجلز يتناولان فى كتابهما « الأيدولوجية الألمانية » نقطتين هامتين أولاها أن البلاد المتقدمة مثل فرنسا وإنجلترا وأمريكا الشمالية تحت باحثيها على القيام بدراسات مقارنة بين أدبياتها ، وعلى استقصاء هذه الأداب فى ضوء ظروفها التاريخية وفى ضوء صلة المادة بالفكر والفرد بالجماعة والجماعة بغيرها من الأمم والجماعات وحتى يدعم وجهه نظرهما بالأسانيد يقولان أن الموسيقىار موزارت ترك بعد وفاته بعض مقطوعات الموسيقى التى قام موسيقيون آخرون بإكمالها ، وأن الرسام رافيللو كان يترك فى لوحاته كثيرا من التفاصيل الهامة التى تولى تلاميذه استكمالها . ومعنى هذا فى نظرهما أن الفن الجيد ينبغى أن يكون جماعيا فى تأليفه . وهما يعتقدان أنه بمقدم النظام الشيوعى سوف يختفى الأديب الفرد الذى يكرس كل وقته للكتابة . فالممارسة الفنية فى نظرهما ينبغى أن تصبح مجرد نشاط جانبى فى حياة الفرد حتى يستطيع الاشتراك بجهده فى أنشطة الحياة الأخرى . ويحشدنا بزور عما يتضمنه كتاب « الأيدولوجية الألمانية » من مقتطفات كثيرة من أشعار هينى و « دون كيشوت » لسرفانتيس و « ثيمون أثينا » لشكسبير بالإضافة إلى مقتطفات أخرى من الكتاب المقدس أوردها المؤلفان بهدف السخرية منه .

ماركس ومشكلة الأدب الاغريقى :

كان لتسليم ماركس وانجلز بعدم وجود علاقة منتظمة بين الفن والظروف المادية اثار بالغه الخطورة فى مجال النقد الأدبى الماركسى فقد استغل الماركسيون هذا الموقف لتبرير استيعابهم لأدب الأقدمين الكلاسيكى كما يستغله الماركسيون المنشقون أحيانا للرد على غلواء الواقعية الاشتراكية وتفنيد مزاعمها . بل أن هذه النقطة تغرى بعض الماركسيين بالقول بأن اقامة نظام اشتراكى تقدمى لا يعنى بالضرورة تقدم الفنون وازدهارها .

يؤكد ديميتيس أن كتابات انجلز وماركس المبكرة تدل على تمتعهما بقسط من السماحة الفكرية كما يؤكد أن كتابهما « الأيديولوجية الألمانية » شاهد على هذه السماحة . فبالرغم من أنه لا يخلو من النظرة الحتمية التى تعتبر النشاط الانسانى برمته (بما فيه الخلق الفنى والأدبى) نتاج الظروف التاريخية والموضوعية ، فإن امتناع مؤلفيه عن التركيز على العامل الاقتصادى وحده يلفظ من حدة هذه النظرة الحتمية . فهما لا يجردان الشاعر والفنان من القدرة على الخلق المستقل أو يجعلان منه عبدا للعوامل الاقتصادية . والرأى عند ديميتيس أن ماركس ظل يحتفظ بسماحته وتحرره الفكرى حتى عامى ١٩٥٧ - ١٨٥٩ . ففي هذه الفترة بالذات راودته الشكوك بصدد تعريفاته القاطعة للأشياء . وهى شكوك سرعان ما تبخرت ليحل محلها انغلاق فكرى مروع . والذى لاريب فيه أن اقتناعه الراسخ بعظمة الأدب الاغريقى وبخلوده (وبخاصة أعمال هوميروس واسكيلوس) كان سببا فى حصانته ضد التزمّت والتعصب الفكريين ، فقد دفعه ايمانه الذى لا يتزعزع بخلود هذا الأدب الى أن يطرح على نفسه السؤال التالى : أليس من الجائز أن عظمة الأدب الاغريقى مسألة لا علاقة لها بالجوانب الاقتصادية وعلاقات الانتاج ؟ وكما أسلفنا عبر ماركس عن شكوكه وتساؤلاته فى المسودة التى أراد بها أن تكون مقدمة لمكتايه « نقد الاقتصاد السياسى » (والتى لم يلتفت اليها الماركسيون فى بادئ الأمر رغم مالها من خطورة وأهمية) حول

صلاحية تطبيق نظريته الاقتصادية تطبيقا جامدا على الفن والأدب . واعترف
- كما أسلفنا أيضا - بوجود هوة تفصل بين الأساس المادى للأشياء والبنية
الفوقية الذهنية المنبثقة عن هذا الأساس المادى . كما اعترف بأن معدلات
التطور نفسها تخضع للتغيير .

وخلص ماركس الى نتيجة مفادها أن هناك علاقة غير منتظمة بين تطور
الانتاج المادى وتطور الانتاج الفنى . فهناك تناقض صارخ بين عظمة الفن
عند الاغريق وتخلف نظامهم الاقتصادى . ودفعه هذا التناقض الصارخ الى
التورط فى التعبير عن طائفة من الآراء المتضاربة مثل قوله ان التغييرات التى
تطرأ على الفن تقابلها أحيانا تغييرات فى البنية الاقتصادية للمجتمع . ثم
قوله أحيانا أخرى ان ازدهار الفن فى بعض الفترات ليست له مطلقا أية علاقة
مباشرة بالتطور العام للمجتمع ، أى أنه لا يتوقف على الأساس المادى الذى
يقوم عليه هيكل المجتمع . ويسوق ماركس ازدهار شعر الملحم عند الاغريق
ليدلل به على ذلك . فهذا الازدهار معناه أننا نجد فى نطاق الفنون ان بعض
القوالب الفنية تظهر وتترعرع فى بعض المراحل الاجتماعية غير
المتطورة .

وإذا كان هذا شأن العلاقة بين الأنواع المختلفة داخل نطاق الفن
نفسه ، فان الأمر يصبح أكثر جلاء فى العلاقة بين النشاط الفنى ككل وبين
التطور العام للمجتمع . ويفسر لنا هذا وجود بعض الطفرات الفنية دون أن
تكون لها أية أسباب اقتصادية على الاطلاق . ويتعارض قول ماركس أن بعض
الأنواع الأدبية والتكوينات الجمالية تصل أحيانا الى درجة الكمال فى ظل
علاقات انتاجية واقتصادية غير متطورة بل متخلفة مع ما يذهب اليه فى
مواضع أخرى من أن الانتاج الفنى والأدبى يخضع لضرورات الحتمية
التاريخية .

وبالرغم من هذا فان احجابه فى أعماله المبكرة عن التركيز الكامل

على العوامل الاقتصادية جعله يخفف من شطط ايمانه بسيطرة المادة على الفكر ويمنح الفنان الفرد قدرا من الحرية والقدرة على الخلق المستقلة عن الاقتصاد وعلاقات الانتاج .

بيد أن ماركس أدرك ما تورط فيه من تناقض فأراد أن يزيل أسبابه وأن يقدم لنا رأيا في الأدب الاغريقي يستقيم مع دياكتيكه المادى . وسرعان ما خشى على نفسه مما أظهره من سماحة في الفكر فتراجع بعض الشيء في مسودة « نقد الاقتصاد السياسى » مفسرا نشأة الفن في اليونان القديمة بطريقة هيكلية مفادها أن الفن الاغريقى لا يمكن فصله عن الأساطير الاغريقية التى تجسد خيال الشعب الاغريقى تجسيدا غير واع ، كما أن هذه الأساطير تجسد أفكاره عن الطبيعة والأشكال الاجتماعية التى يستمد منها الفن مادته . ورغبة منه فى التدليل على أن الفن الاغريقى وليد أوضاع اجتماعية واقتصادية معينة نراه يقول ان الأساطير المصرية القديمة على سبيل المثال لا تصلح أن تكون تربة لاستنبات الفن الاغريقى . فضلا عن أن هذا الفن لا يستطيع أن يتزعرع فى عالمنا الحديث الذى تخلص من سطوة الأسطورة على أسلوبه فى التفكير والذى يستخدم الرصاص والبارود بدلا عن الرمح والقوس .

وبسبب حبه العارم للأدب الاغريقى واجه ماركس بعض المشكلات الفكرية الأخرى التى كان من الصعب عليه أن يوائم بينها وبين نظرياته الفلسفية والاقتصادية . وهى نظريات بناها على أساس السببية التاريخية التى تقتضى منه الامتناع عن اصدار الأحكام التقييمية التى تسمى بالانجليزية value-judgment . والاكتفاء بوصف أية ظاهرة وتحليل أسبابها . ولكن تعلقه الشديد بالأدب الاغريقى جعله عاجزا عن اتخاذ مثل هذا الموقف الحيادى كما دفعه هذا التعلق الى تجاوز الوصف الذى تسمح به نظريته فيتورط فى تقييمات لهذا الأدب لا تسمح بها نظريته . فما دام الأدب محصلة ظروف خارجة موضوعية تحكمها الحتمية التاريخية فانه لا ينبغى علينا أن نحكم على هذا

الأدب أو ذاك بالجودة أو الرداءة ، بل ينبغي علينا أن نكتفى بوصفه في ضوء الظروف التاريخية المسببة له والمشكلة التي أثارها ماركس دون أن يستطيع الاجابة عنها هي :

إذا كان الاغريق قد استطاعوا أن ينتجوا أدبا عظيما وخالدا رغم ظروفهم الاقتصادية البدائية ، فمعنى هذا أن الفن العظيم ليس بالضرورة وليد ظروف اقتصادية واجتماعية شديدة التقدم . وتأسيسا على هذا يمكن القول - كما أسلفنا - أن الظروف الاقتصادية المتخلفة قد تنتج أدبا عظيما في حين أن الظروف الاقتصادية المتقدمة قد تنتج أدبا رديئا . فضلا عن أن قوله ان للادب الاغريقى قيمة باقية على مر الزمن ينطوى على اعتراف ضمني من جانبه بأن النشاط الذهني - بما فيه الخلق والابداع الفنى - ليس محكوما على نحو محتوم بعلاقات الانتاج السائدة في مجتمع ما بل يتمتع بقدر من الحرية والاستقلال عنهما .

وحتى حين أحس ماركس بما تورط فيه من تناقض فانه ظل مستمسكا بالادب الاغريقى . ولكنه حاول الخروج من هذا المأزق عن طريق التوليف والتوفيق مثل قوله ان اعجاب العالم الحديث بالادب الاغريقى لا يرجع الى عظمة هذا الادب القديم . ولكنه يرجع الى أنه يمثل فى أذهاننا مرحلة تثير فينا الحنين اليها هي مرحلة طفولة الانسان فى المجتمع البدائى . وهو تفسير اجتماعى بالدرجة الاولى وان كان بعض النقاد يرون أنه يقترب من علم النفس أكثر من اقترابه من علم الاجتماع . وظل هذا التناقض يؤرقه فأثر - كما يقول بيتر ديميتيس فى كتابه « ماركس وانجلز والشعراء » أن يغض الطرف عن خلود ملاحم هوميروس حتى يتمكن من أن يقدم الى العالم نظرة فلسفية واقتصادية منسجمة ومتناسكة لا يأتيها الباطل من خلف أو قدام ولا تشكك الناس فى سلامة احكامها فيدخلون فى الايمان بها أفواجا . وحتى لا يسبب له حبه للادب مزيدا من المأزق الفكرية فضل فى نهاية الأمر أن يتجنب الخوض فى أى من هذه الموضوعات الشائكة . والدليل على ذلك - كما يقول بيتر ديميتيس

— أنه امتنع عن نشر ما راوده من شكوك بشأن عدم انسجام رأيه فى الفن مع نظريته الاقتصادية • ورغم أنه ضمن شكوكه هذه فى مسودة بحثه « نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٧) فقد أعاد صياغة هذا البحث فى عام ١٨٥٩ بعد أن استبعد منه كل ما يساوره من هواجس • وحتى تبدو نظريته الاقتصادية والفلسفية شديدة الاحكام والانسجام فانه أثر أن يضحى بسماحته ومرونته الفكرية التى سبق أن اشترك مع انجلز فى اظهارها فى كتابهما « الأيديولوجية الألمانية » • ويقول ديميتيس أن عام ١٨٥٩ يمثل نقطة تحوله من الايمان بقدر من الحرية الفردية الى الايمان المطلق بحتمية التاريخ • ففى هذا العام نسمعه يقول ان الفرد مجرد ترس لا حول له ولا قوة فى آلة المجتمع وعلاقات الانتاج وأنه يعجز عجزا كاملا عن تغيير حركة التاريخ • وبوجه عام يمكننا القول بأن معظم الماركسيين فى الفترة بين ١٨٧٠ والحرب العالمية الأولى ظلوا يرددون هذه النظرية الحتمية القائمة على الاعتقاد بأن البنية الفوقية لا تفعل أكثر من أنها تعكس ما يحدث فى البنية التحتية أو القاعدة الاقتصادية من تغيرات •

ولكن مثل هذا التفكير الماركسى تطور تطورا كبيرا فيما بعد • فقد أخذ كثير من الماركسيين المحدثين — وبخاصة فى الغرب — يتتبعون التغيرات التى تحدثها البنية الفوقية فى القاعدة أو البنية التحتية •

الشكل والمضمون :

من الأخطاء النقدية الشائعة التى تورط فيها كثير من الماركسيين وغير الماركسيين معا أن ماركس أولى مضمون العمل الفنى اهتمامه الشديد فى حين أنه تجاهل شكله ولم يحفل به • والحقيقة أن اهتمامه بالمضمون لم يكن أبدا على حساب الشكل • صحيح انه نبه الى ضرورة الاهتمام بالمضمون منذ وقت باكر • ففى ٢ نوفمبر ١٨٤٢ ذكر فى معرض حديثه عن قوانين الملكية فى ألمانيا أن الشكل ليست له أهمية الا اذا كان له محتوى أو مضمون •

كما ذكر أيضا أن ما يشوب تفكير الكاتب من عيوب لابد أن ينعكس على أسلوبه . أى أن المبالغة فى العناية بالأسلوب تضر فى نهاية المطاف بالأسلوب نفسه . وصحيح أيضا أنه كتب مقالا بعنوان « مظاهر قضاضة على الهامش » هاجم فيه زميله ارنولد روج لانصرافه التام الى الشكل على حساب المضمون . وهو يعيب على أى كاتب استغراقه فى الزينة اللفظية والزخرفة الجمالية التى من شأنها أن تسيء الى المضمون والشكل معا . وفى مقال آخر بعنوان « أمثلة على ممارسات فردريك ولیم الرابع الأخيرة فى مجال زخرفة الأسلوب » .

يستفيض ماركس فى تحليل الخطاب الذى ألقاه الملك فردريك ولیم الرابع بمناسبة نجاته من حادث الاغتيال الذى وقع له فى ١٨ أغسطس ١٨٤٤ : ويخلص ماركس فى تحليله اللغوى الساخر الى أن الخطاب تشويه العيوب الأسلوبية واللغوية والنحوية بطريقة تظهر الملك ومستشاريه بصورة مضحكة . وهو لا يهدف فى تحليله اللغوى للخطاب الى مجرد التعريض بالملك ومستشاريه بل يتجاوز ذلك الى فضح الزيف فى الأسلوب الناجم عن الزيف فى التفكير والناجم أيضا عن سعى الكاتب الى خداع الناس والتغريب بهم . ويلقى ستيفان موراوسكى كثيرا من الأضواء الغامرة على نظرة ماركس الى الفن والجمال وعلاقة الشكل بالمضمون كما أوردها فى « مخطوطات باريسية » فيقول انه يؤمن بضرورة أن يتواجد فى العمل الفنى تركيب داخلى شديد الاحكام يتسم بالتوازن والتناسب والانسجام والانتظام .

يقول لنا تيرى ايجلتون ان ماركس أحرق بعض قصائده الغنائية الباكورة بسبب ما لاحظ عليه عليها من اقراط فى العاطفة وغلواء فيها . ويؤمن ماركس أن الشكل لا قيمة له اذا لم يكن نابعا من المضمون وأن هناك علاقة ديكليتيكية بين الشكل والمضمون . بمعنى أن المضمون يحدد شكل العمل الأدبى . كما أن شكل العمل الأدبى يؤثر فى مضمونه . وامتمد ماركس فكرته عن ضرورة التحام الشكل بالمضمون فى وحدة منسجمة من الفيلسوف هيجل الذى ذهب

فى مبحثه « فلسفة الفنون الجميلة » (١٨٣٥) الى أن كل مضمون يحدد الشكل الذى يناسبه وأن أى عيب فى الشكل منشؤه عيب فى المضمون .

وتاريخ الفنون فى نظر هيجل يمكن استكناها من تتبع التغيير الذى يطرا على علاقة الشكل بالمضمون . ويذهب هيجل فى فلسفته المثالية الى أن أطوار الفن المختلفة عبر التاريخ تكشف النقاب عما يسميه « الفكر المطلق » أحيانا و « روح العالم » أحيانا أخرى . وبطبيعة الحال لم يأخذ ماركس عن هيجل كل أفكاره عن الفن ولكنه أخذ عنه فكرته بأن الشكل الذى يختاره الفنان الفرد ليس وليد مزاجه الخاص ولكنه وليد ظروف تاريخية وموضوعية وبوجه عام يمكن القول إن ماركس آمن بأن المضمون يحدد الشكل تماما كما تقوم البنية التحتية أو القاعدة بتحديد البنية الفوقية . ورغم تسليمه أحيانا بأن المضمون قد يتأثر بالشكل فإنه أميل الى تأكيد أهمية المضمون فى تحديد الشكل

ولعل ما يقوله رالف فوكس فى كتابه « الرواية والناس » (١٩٣٧) يجلو لنا موقف الماركسية الواعية من هذه المشكلة . يقول فوكس : « المضمون يحدد الشكل : وهو يتطابق مع الشكل ويتحد معه . ورغم ما للمضمون من أهمية فإن الشكل يؤثر فيه » فالشكل لا يقف موقفا سلبيا من المضمون أبدا . « ورغم هذا القدر من البنماعة الفكرية التى أظهرها ماركس عند مناقشة العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون فقد درج كثير من الماركسيين على المبالغة فى العناية بالمضمون على حساب الشكل وعلى الأزورار عن التجريب باعتباره لعبة جمالية لا طائل من ورائها . ومن بينهم كريستوفر كودويل فى كتابه « دراسات فى ثقافة تحتضر » (١٩٣٨) الذى يذهب الى أن الشكل الفنى لا يعدو أن يكون منجرب حيلة مفروضة من الخارج على حركة التاريخ المتمثلة فى المضمون . ومن ثم نجد أن ايجلتون يتهم كودويل بالعجز عن أن يدرك ادراكا كافيا العلاقة الديالكتيكية التى تربط الشكل بالمضمون . وفى هذا الصدد توصل النقد الماركسى الحديث وبخاصة فى الغرب الى نظريات أشد ما تكون مسايرة وموائمة لما فى العصر الحديث من تعقيدات ومن أبرزها

موقف الناقد المجرى للماركسي المعروف جورج لوكاش الذي طلع على الناس في بداية القرن العشرين بمقال يحمل عنوان « تطور الدراما الحديثة » (١٩٠٩) ذهب فيه إلى أن العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب يكمن في شكله . وهذا رأي بمثابة تحذير وجهه لوكاش إلى الماركسيين حتى لا يقعوا في نفس الخطأ الذي تورط فيه أسلافهم حين أصرّوا على التنقيب في كل عمل فني عن مضمون أيديولوجي يتصل بالصراع الطبقي أو بالاقتصاد . والرأي عند لوكاش أن الشكل يحمل الأيديولوجية في ثناياه أكثر ما يحملها المضمون في أحشائه .

يقول هنري أرفون في « علم الجمال الماركسي » أنه بالرغم من تأثير الماركسية بعلم الجمال الهيجيلي فإنها تعارض بعض جوانبه . فالماركسية بحكم إيمانها بعلاقة العمل الفني الوثيقة بالحياة الاجتماعية ترى لزاما عليها أن تعطي المضمون أولوية على الشكل . ولكنها في نفس الوقت ترى أن الشكل يتمتع بقدر من الاستقلال عن المضمون . ورغم بعض الماركسية لعلم الجمال الهيجيلي فإنها - كما أسلفنا - أخذت عنه ديالكتيكه كما أخذت عنه فكرة التحوّل الشكلي بالمضمون في وحدة واحدة . ويقسم علم الجمال الهيجيلي النشاط الفني عبر التاريخ إلى ثلاثة مراحل أولها المرحلة الرمزية التي سبقت ظهور الفن الإغريقي والتي تتمثل في أدب المجتمعات الشرقية . وعيب هذه المرحلة أنها عجزت عن تحقيق الاندماج بين الشكل والمضمون في وحدة واحدة . ثم تلتها المرحلة الثانية وهي المرحلة الكلاسيكية القديمة التي نجحت في تحقيق الوحدة المطلوبة . ولكن هذه الوحدة انتهت بالتآكل بسبب الرومانسية التي سادت العالم في القرون الوسطى والحديثة والتي أدت إلى زوالها عن المضمون إلى انفصال الفنون عن الحياة . ثم جاءت مرحلة التفكيك وأهمها المرحلة الثالثة والأخيرة . وفي رأي الهيجيلية أن الفنون - شأنها في ذلك شأن أية ظاهرة إنسانية - تتطور عبر التاريخ في حركة ديالكتيكية متجهة في نهاية الأمر إلى تحقيق « المطلق » أو « المثال » .

واقفقت الماركسية - التي اعتبرت الزومانية الوجه الفني للاقتصاد

الرأسمالى - أثر الهيجيلية . ولكنها استبدلت المثال الهيجيلى بالحقيقة الاجتماعية . والجدير بالذكر أن الماركسية اعترضت على المذهب الطبيعى الذى اقترن باسم زولا لأنه يحفل بالمضمون دون أن يقيم للمشكل أى اعتبار . وكذلك اعترضت على المذهب الشكلى لانصرافه الكامل الى الشكل على حساب المضمون .

ويستطرد أرفون قائلاً أن الهيجيلية رأت أن الجمال صنو الحقيقة . وهى نظرة اشترك الماركسيون والواقعيون فى رفضها فقد دحضها النقاد الروس الثوريون فى القرن التاسع عشر أمثال بلنسكرى وتشيرنفشسكرى ودوبرليوبوف الذين أسهموا فى تعميق الفكر الماركسى فى بلادهم باصرارهم بصور مختلفة على إبراز أهمية النقد الاجتماعى فى الأدب . فضلاً عن رفضهم للجانب الجمالى الخالص من الفن . وفى كتابه « أحلام اليقظة الأدبية » (١٨٣٤) نادى بلنسكرى - الذى تأثر بشلنج - بضرورة أن يعبر الأديب تعبيراً كاملاً عن روح الشعب الذى تربى وترعرع فى أحضانه . كما نادى بأن مهمة الأديب ليست إصلاح الحقيقة أو تجميلها بل تصويرها كما هى عليه . يقول بلنسكرى أن بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) يمثل نهاية حقبة سادها مذهب الفن للفن . فى حين أن جوجول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) يمثل بداية حقبة الواقعية النقدية . ويرفض بلنسكرى ما تذهب اليه الهيجيلية من أن الجمال والحقيقة صنوان . فهو يرى أن الأدب مهما بلغت زركشته يعجز عن تحسين الحياة أو القضاء على ما فيها من مظالم . وهذا ما دعاه الى الايمان بضرورة استناد الفن الى ركيزة الأخلاق والدين التى يمكنها أن تهدى الفن سواء السبيل .

وزعم نظرة بلنسكرى الأخلاقية الدينية فإن هذا الناقد ترك أثراً عميقاً فى النقد بوجه عام والنقد الماركسى الروسى بوجه خاص . ولم يكن بلنسكرى الوحيد الذى عمق الاتجاه الواقعى فى روسيا ، فقد أكد هذا الاتجاه ناقدان روسيان بارزان هما ن . ج . تشيرنفشسكرى (١٨٢٨ - ١٨٨٩) الذى دفعته نوازعه القومية الى مطالبة الكتاب الروس بأن يكسوا أدبهم لمعالجة الواقع الروسى

فقط وما طرأ عليه من تطور اقتصادى واجتماعى • وأيضا ن • دوبرليوبوف (١٨٣٦ - ١٨٦٥) الذى قال ان وظيفة الفن هى تصوير الواقع • والجدير بالذكر أن أرفون يعتقد أن إنجلز وماركس رغم اهتمامهما الشديد بالمضمون كانا أقل من بلتسكى فى العناية به • ويتناول أرفون ما كتبه إنجلز إلى ماس هاركينس من أن الواقعية شئ أكبر من مجرد الأمانة فى تصوير التفاصيل فهى تقتضى من الأديب خلق شخصيات نمطية تجمع بين العمومية والخصوصية • يعلق أرفون على ذلك بقوله ان هذا الرأى معناه أن الفن ليس مجرد وصف للظواهر التى تطفو على سطح الحقيقة بل أنه محاولة لاستقصاء جذور الحقيقة التى تختفى تحت السطح ، الأمر الذى يقتضى ادراك العلاقة بين ظواهر الأشياء وجواهرها • وجواهر الأشياء هى محصلة الجوانب الداخلية الرئيسية التى تدخل فى تكوين أية عملية فى حين أن الظواهر ليست سوى مجرد التعبير الخارجى المباشر عن هذه العملية • وظواهر الأشياء ليست منفصلة عن جواهرها ، بل تربط بينها علاقات متشايكة لا تنقسم عراها •

ويوضح لينين هذه العلاقات بقوله ان الجوهر بمثابة التيار المائى العميق وان الظاهر بمثابة الموج والزبد الذى نراه يتحرك على سطح هذا التيار • والماركسية تتطلب استقصاء الوحدة الديالكتيكية داخل الأعمال الفنية بعكس الفن البورجوازى الذى يتجاهل وجود هذه الوحدة وينكرها ويرى أن الظاهر شئ منفصل عن الجوهر ويختلف عنه • ويرى أرفون أن مناداة الماركسية بالوحدة بين الظواهر والجواهر يقربها من النقد الكلاسيكى ، مع فارق مهم واحد هو أن الماركسية لا يغيب عن بالها مطلقا أن الوعى بالحياة الانسانية كل واحد لا يتجزأ • وسواء كان علم الجمال الماركسى يشبه علوم الجمال التقليدية أو يختلف عنها فمن الواضح أن ماركس وإنجلز - رغم أنهما أوليا المضمون جل اهتمامهما - كانا يدركان أهمية الشكل والعلاقة الديالكتيكية التى تربط بينه وبين المضمون •

موقف الماركسية من مشكلة الالتزام :

يرى ماركس وإنجلز أن الكاتب يخطئ حين يفرض معتقداته الشخصية أو يحشرها في أعماله الأدبية بل ينبغي عليه أن يتقيد بالنواميس الداخلية الديالكتيكية التي تحكم الحقيقة . وليس معنى هذا أنهما يناصبان الالتزام العداء بالعكس ، فهما يناصران الأدب الهادف ذا النزعة التقدمية ويعترضان على فكرة الفن للفن . كل ما هنالك أنهما يطالبان بأن يكون هدف العمل الأدبي والاجتماعي والسياسي جزءا لا يتجزأ من جوهر هذا العمل . ونحن نخطئ إذ ظننا أن ماركس وإنجلز استخدما مذهب الواقعية الاشتراكية التي يلتزم بها الأدب الماركسي فالواقع أن بلنسكي وتشرنشفسكي ودوبرليوبوف في روسيا كانوا أسبق إلى الدعوة للواقعية والنقد الاجتماعي .

ويلقي الخطاب الذي أرسله إنجلز إلى ميناكاوتسكي بتاريخ ٢٦ نوفمبر ١٨٨٥ ضوءا على مفهومه المتفتح للالتزام فهو يقول لها بالحرف الواحد :

« أنتى لا اعترض مطلقا على الشعر الهادف مجرد أنه هادف . فقد كان لأبى التراجيديا أسخيلوس وأبى الكوميديا أرسطوفان هدف واضح في شعرهما تماما مثلما كان لدانتى وسرفانتيس هدف واضح . وأفضل ما في مسرحية شيلر (المؤامرة والحب) أنها أول دراما ألمانية لها هدف سياسي . ولكن الرأي عندي أن الهدف مثل الجنين يجب أن يتخلق في أحشاء الموقف والحدث دون أن يلفت هذا انتباه القارئ بشكل واضح . والشاعر غير ملزم بأن يعطى القارئ أية حلول مستقبلية للصراعات التاريخية التي يقسموم بتصويرها » .

ويقول إنجلز في خطاب آخر أرسله لأحد الروائيين : « أنا أبعد ما أكون عن الاعتقاد بأن خطأك يرجع إلى عدم كتابة رواية اشتراكية بالمعنى السليم ، أي رواية هادفة كما نسميها في ألمانيا . ليس هذا كل ما أقصده . فكلما استطاع المؤلف تخفيف آرائه كان هذا سببا أدعى لنجاح العمل الفني » .

ويعيب ماركس على المسرحية الشعرية التراجيدية التي كتبها لارسال جنوحها نحو التجريد . فهو يحتذى حذو شيلر في تصوير الشخصيات على أنها نماذج تجسد روح العصر .

وينبها أرفون الى ما فى النظرة الجمالية الماركسية من تناقض ، فهي تتأرجح بين رؤية الحياة الانسانية ككل وضرورة الاقتصار على تصوير طبقة البروليتاريا . فرؤية الحياة الانسانية ككل توحى برحابة الأفق فى حين أن الاقتصار على تصوير البروليتاريا معناه ضيق الأفق والالتزام المتعلق بسياسة الحزب الشيوعى . وميزة النظرة الأولى أنها تفضى الى الايمان بمذهب انسانى اشتراكى يبحث عن جوهر الانسان ويدافع عن انسانيته . وهذا بالتالى يحذر الأديب من أية قيود سياسية قد يفرضها الحزب عليه . أما الالتزام الضيق الأفق فيقتضى منه أن ياتمر بأوامره وينتهى بنواهيه . ولا شك أن الجانب الانسانى فى النظرة الماركسية للأدب هو الذى حدا بلوكاش الى أن يقول فى كتابه « بلزاك والواقعية الفرنسية » ان الكاتب الواقعى الأصيل يضحى بمعتقداته الشخصية وتحيزات الفردية اذا رأى أنها تتعارض مع خياله الخلاق وحبه للحقيقة الموضوعية . وهذا ما يفعله الكتاب العظام امثال بلزاك .

وفى مجال التطبيق السياسى ظل قدر من السماحة الفكرية يلزم الفكر الماركسى فى روسيا حتى عام ١٩٣٤ . وهو العام الذى حمل فيه زادنوف الحزب الشيوعى الروسى على أن يتبنى مذهب الواقعية الاشتراكية فى الفن متوسلا الى ذلك بتفسيرات باطلة لبعض أقوال لينين الذى يرى تيرى ايجلتون ساحته من الانغلاق .

يقول ايجلتون فى هذا الشأن ان لينين يصرح فى مبحثه « التنظيم الحزبى والأدب الحزبى » (١٩٠٥) بأن حياد الكاتب أمر مستحيل . ولكنه يرى أن لينين لم يكن يعنى الأدب الخلاق بقوله هذا وانما يعنى به الأدب الحزبى الصادر عن الحزب الشيوعى . ويضيف ايجلتون أن لينين حين ابتعد عن السياسية الحزبية أظهر تفتحا فكريا ملحوظا فى مؤتمر الكتاب البروليتاريين

الذى عقد عام ١٩٢٠ . فقد رفض فكرة محاولة خلق فن بروليتارى من العدم وبين عشية وضحاها .

كما أنه دعا الى ضرورة الحفاظ على ما فى النظام الرأسمالى من جوانب ثقافية وتراثية قيمة . ويرى لينين أن العبرة فى العمل الفنى ليست بما يعتقده صاحبه على المستوى الشخصى ولكن بما يتضمنه هذا العمل بالفعل من رأى . وهو يسوق آراء ليو تولستوى الشخصية كمصادق على هذا . فتولستوى كفرد يمثل مصالح صغار المزارعين ولا يمثل طبقة الفلاحين الكادحة . كما أنه يعجز عن فهم حركة التاريخ فهما سليما . فهو لا يستطيع أن يدرك أن البروليتاريا سوف ترث الأرض فى المستقبل .

ورغم هذا فإنه تمكن من انتاج أدب روائى عظيم يتسم بقوة الواقعية وصدق التصوير . ومعنى هذا أن هناك تناقضا بين فن تولستوى العظيم وبين رجعية معتقداته الأخلاقية المسيحية . وأظهر ليون تروتسكى فى كتابه الخطير « الأدب والثورة » رحابة فى الفكر قد لانجد لها نظيرا ابان الثورة البلشفية . وهى أمور سوف نعالجها بشئ من التفصيل فى بحث آخر .

ويحق لنا أن نطرح السؤال التالى : هل لعبت سماحة ماركس وانجلز دورا فى التخفيف من التنكيل الذى تعرضت له الفنون والآداب فى الاتحاد السوفييتى وفى دول المعسكر الشرقى الشيوعى ؟ وللمرد على هذا السؤال الخطير نقول أنه بالرغم من بشاعة الضغوط التى تعرض لها الأدباء والفنانون فى روسيا ، وفى غيرها من البلاد الشيوعية فلا مناص من الاعتراف بأن مرونة موقف ماركس وانجلز من الآداب ومن مشكلة الالتزام شجعت فى نهاية الأمر بعض الأدباء السوفييت على التمرد على مفهوم دولتهم المتزمت لمذهب الاشتراكية الواقعية الذى اتخذته روسيا السوفييتية شعارا لأدبها خلال الفترة الستالينية . كما أغرت هذه السماحة بعض النقاد الصينيين فى فترة « دع مائة زهرة تتفتح » بالاستناد اليها فى نحض المفهوم المترمت للاشتراكية الواقعية . ويرى بعض الدارسين للنقد الماركسى أن هذه السماحة النقدية

تتعارض مع الفكر الماركسى . فالماركسية فى رأى هؤلاء تطالب الكاتب بأن يلعب دورا فى دفع الثورة الاجتماعية قدما الى الأمام ، الى أنها تفرض عليه الالتزام السياسى . وهذا يتعارض مع ما تظهره النظرية الماركسية أحيانا من رحابة أفق وتسامح . والرأى عندى أن هذا المفهوم السمع للالتزام ولغيره من القضايا أقرب الى أيولوجية المجتمع الاشتراكى الديموقراطى منه الى أيولوجية المجتمع الشيوعى الشمولى المغلق .

الأدب الهادف :

مشكلة الالتزام أشد ما تكون ارتباطا بالأدب الهادف . قلنا ان ماركس وانجلز يريان أن الفن الجيد يقتضى من الفنان مراعاة النمطية فى فنه ، أى الجمع بين العمومية التى تمثل المجتمع والخصوصية التى تمثل الأفراد . فضلا عن دعوتهما الى تصوير الجوانب الديناميكية للحياة الواقعية . وفى رأيهما أنه لا يكفى الأدب أن يدعو للاشتراكية حتى يصبح جيدا ، بل ينبغى أن يشتمل على عناصر فنية بحتة مثل الإيقاع والتنوع والسخرية . والجدير بالذكر أن الأدب الساخر كان يستهوى ماركس أكثر من أى أدب آخر . فمحاكاة الواقع ليست كل شئ لأن العناصر الفنية البحتة التى أشرنا إليها هى التى تضيف صفة الديناميكية على العمل الفنى . والواقعية السليمة لا تقتضى من الفنان الماركسى أن يعبر عن أيولوجيته بطريقة سافرة أو مباشرة فالواقعية قد تكمن فى مجرد الاعتراض بقوة على غربة الانسان دون اقتراح أية حلول أو أفكار ايجابية لازالة هذه الغربة . ورغم هذا فان موراوسكى يعتقد أن ماركس وانجلز لا يناصبان فكرة الأدب الهادف العداء ، بدليل أنهما أظهرتا حمسا شديدا للشعار الهادفة التى نظمها هينى وفريلجراث وهيرويج . ولعل ما يقوله ديميتيس فى هذا الشأن أقرب الى الصواب ، فهو يرى أن حكم ماركس على الآداب العالمية الماضية لا يخيب ، فى حين أنه يصاب بعمى الألوان عند الحكم على الأعمال الأدبية المعاصرة له . ويعترض موراوسكى على رأى بعض الماركسيين (أمثال تيرى ايجلتون) الذين يذهبون الى أن لينين كان لا يحبذ الأدب الهادف . يقول موراوسكى فى هذا الصدد ان لينين فى مبحثه « التنظيم الحزبى وأدب الحزب » طالب الفنانين والآدباء الاشتراكيين بالانضباط والالتزام بالخط السياسى الذى يرسمه لهم الحزب

الشيوعى ، فى حين أن ماركس وانجلز كانا لا يقيمان وزنا لهذا الانضباط لأنهما يعتقدان أن الفنانين والأدباء سوف يناصرون بالضرورة وجهة نظر الحزب الشيوعى طواعية وبدون فرض أو اكراه . فضلا عن أن ماركس كان ينظر الى مشكلات الفن بعين الفنان نفسه ، الأمر الذى جعله يحس بمشكلاته الفنية مثل اختيار التيمات ورسم الشخصيات وتصوير الجو الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات . ومن ثم فانه لم يكن يرى أن هناك ما يدعو الى خلق فن بروليتارى وهو ما كان لينين يدعو اليه . والرأى عندى أنه مهما بدت سماحة لينين الفكرية أحيانا فانها تتضاءل اذا قورنت بسماحة كل من ماركس وانجلز . ويؤكد لنا موراوسكى أن جميع كتابات ماركس تخلو من الإشارة الى ضرورة ايجاد الفن البروليتارى ، فى حين أن لينين أشرف بنفسه عام ١٩٢٤ على تكوين جماعة بروليتارية من أدباء الحزب ومفكره كانت بمثابة النواة التى أستند اليها ستالين ونماها عندما آلت اليه مقاليد الحكم عقب وفاة لينين .

القيم الانسانية الأساسية فى الفن :

يعنى ماركس وانجلز بالقيم الانسانية الأساسية فى الفن تلك التى تتجاوز حدود الزمان بأحقابه التاريخية المختلفة وحدود المكان بتقسيماته الاقليمية المحدودة . وكما سبق أن ذكرنا يرى ماركس أن هذه القيم تتمثل فى فنون الاغريق وأدابهم .

ويرى الناقد ماكس روفائيل أن ايمانه بعظمة الفن الاغريقى وخلوده يرجع الى ثلاثة أسباب أولها ما فى خصائصه من توافق وانسجام . وثانيها أن الفن الاغريقى استطاع أن يعبر عن أسمى القيم الانسانية التى تؤكد آدمية البشر . وثالثها أنه استطاع أن يسخر الأسطورة للوصول الى دلالات عامة تشمل المجتمع بأسره . ويناقش ماركس موضوع هذه القيم من خلال تحليله لشخصية مهمة فى رواية « أسرار باريس » لأيجين سوهى شخصية فليردى مارى . يقول ماركس أن الحيوية التى صور بها سوهى هذه الشخصية تجعلها

تتجاوز السياق البورجوازي الذي وردت فيه كما أن هذه الحيوية تنسينا نفمة الوعظ والارشاد التي أراد المؤلف أن يفرضها على أحداث وأشخاص روايته . يقول موراوسكى ان كتابات ماركس تدل على نحو غير مباشر على رغبته فى التوصل الى المقابل أو المعادل الفنى لهذه القيم الأساسية التى من شأنها القضاء على ما يعانىة الانسان من اغتراب . فضلا عن أن ماركس وانجلز لا يخفيان اعجابهما بالفن الذى يصور الاستمتاع الحسى بالحياة كما يعبر عن الارادة الفولاذية والحماس الصامد والذهن المتقد بالمعاطفة الملتهبة . والرأى عند ماركس أن جميع هذه الخصائص موجودة فى أعمال اسكيلوس وشكسبير .

ويضيف موراوسكى الى تقسيمات ماكس روفائيل الثلاث الآتفة الذكر عاملا رابعا هو أن يتحلى الفن بالمنظرة التقدمية . ولكن موراوسكى يتحفظ بقوله ان ماركس لم ير أن لها أية قيمة طالما أنها لا تجد التجسيد الشكلى المناسب لها . ويقول موراوسكى أيضا أنه يبدو أن ماركس رأى فى فنون الحضارات البدائية الفنية الساذجة تعبيراً عن دلالات اجتماعية عامة وعن أسمى القيم الانسانية وأرفعها .

الفن وظاهرة الاغتراب فى المجتمع الرأسمالى :

من المعروف أن الأدب والفن والفكر الغربى سادته بعد الحرب العالمية الثانية ظاهرة درج النقد على تسميتها بظاهرة الاغتراب التى نجدها فى وجودية سارتر وأدب بيكيت وكولين ويلسون على سبيل المثال وواقع الأمر أن كارل ماركس سبقهم جميعا بقرن كامل الى موضوع الاغتراب . وهو بذلك وضع اصبعه على الدمل الذى ظل ينزف دما وصديدا خلال القرن التاسع عشر كله .

واغتراب ماركس ليس اغترابا فلسفيا أو كونيا كالذى نادى به سارتر أو بيكيت . ولكنه اغتراب مرده الى عوامل اقتصادية بحتة وإلى ما فى النظام

البورجوازي الرأسمالى من جور وخسف واستبداد . واستمد ماركس فكرته عن الاغتراب من المفكرين الذين سبقوه . فقد قرأ كتابا جليل الشأن أصدره لودفيج فيرباخ عام ١٨٤١ بعنوان « جوهر المسيحية » يدعو الى نقل الفلسفة الهيجيلية من سماء الفكر الى أرض الواقع ، فتأثر به وطبق دعوة فيرباخ على المشاهدات الاقتصادية الملموسة . ثم قرأ كتابات موسى هيس فأغرته بنقد فيرباخ مثلما سبق لفيرباخ أن أغراه بنقد هيجل . ولعل موسى هيس مسئول أكثر من أى انسان آخر عن لفت انتباهه الى مسألة محورية فى منظوره النقدي هى غربة الانسان ليس عن غيره من البشر فقط بل عن نفسه أيضا بسبب خضوعه لوطأة الاستغلال الاقتصادي وشعوره بالهوان الاجتماعي . ولا سبيل الى ازالة هذه الغربة الا بسيادة العدالة الاجتماعية والاقتصادية بين البشر . ولم يكن ماركس المفكر الوحيد فى القرن التاسع عشر الذى شخص للمجتمعات الغربية الصناعية داء الغربة . فعائيو أرنولد يذهب الى نفس ما يذهب اليه ماركس حين يقول : « ان الثقافة لا تكمن فى الاكتناز ولكنها تكمن فى الوجود والصيرورة » كما أن أوسكار وايلديرد نفس الشيء فى مقاله « روح الانسان فى ظل الاشتراكية » من أن كمال الانسان الحقيقى لا يكمن فيما يمتلكه ولكن فى وجوده . ومعنى هذا أن الكثيرين من أصحاب الدعوات الأخلاقية مثل أرنولد ووايلد فى القرن التاسع عشر يشاركون ماركس فى تشخيص الداء رغم أنهم يختلفون معه فى وصف الدواء . وتناول ماركس فكرته عن الاغتراب فى كتابه « مخطوطات اقتصادية وفلسفية » . ثم بلور هذه الفكرة فى « مخطوطات بارييسية » حيث يقترب تحليله لغربة الانسان الحديث من التحليل الذى ضمنه شيلر فى كتابه « حول التعليم الجمالى للانسان » فالصورة التى يرسمها شيلر لانسان المستقبل بعد أن تزول عنه غريته الناجمة عما فى النظام الرأسمالى من ظلم هى ذات الصورة التى يقدمها ماركس فى « مخطوطات بارييسية » . ويتفق ماركس وانجلز على أهمية الدور الذى يمكن للفنون أن تلعبه فى ازالة أسباب الغربة واكتمال ذات الفرد الانسانية التى يعزقها الاستغلال البورجوازي . والفن فى نظر ماركس ليس ترفا أو تسلية فهو يلبي احتياجات معينة عند الانسان .

بل انه يقوم بالمساعدة على اعادة صياغتها وتشكيلها . ويرد انجلز فكر صديقه ماركس الى ثلاثة مصادر هي الفلسفة الألمانية المثالية (الهيغيلية) والمذاهب الاشتراكية الفرنسية والاقتصاد الانجليزي . وماركس لا يزعم أن الفن وحده كفيل بإزالة الاستغلال الاقتصادي . فالفن مهما بلغت جودته لا يمكن أن يكون بديلا للثورة . وترجع أهمية الفن في نظره الى أن الفن الجيد يذكر المجتمعات المريضة باعتلال صحتها .

والرأى عند ماركس أن ظاهرة الاغتراب ليست جديدة فقد صاحبت تقدم البشرية منذ أقدم العصور حتى قيام النظام الرأسمالي في العالم الحديث . ومعنى هذا أن الاغتراب ظاهرة حضارية لا تقتصر على الفن وحده رغم أن الفن الجيد يجيد التعبير عنها . والاغتراب لا يقتصر على الفن بل يمتد الى شتى وجوه الحياة مثل السياسة والدين والاعتراب يزداد الشعور به بزيادة ما تحققة البشرية من تقدم والسبب في ذلك أن التقدم له باستمرار آثاره السلبية السيئة . فالاغتراب في العصور التي سبقت النظام الرأسمالي لم يكن يمثل الحدة التي نراها في هذا النظام . ويرجع هذا الى أن الرأسمالية جعلت من كل شيء بما في ذلك الفنون شيئا يشتري ويبيع ويقاس بمعيار ما يحققه الرأسمالي من ربح وتنزل الرأسمالية الجور والخسف بالطبقة العاملة رغم أن هذه الطبقة تنتج بكدها وكسحها كل المنتجات في المجتمع الجورجوازي بما فيها المنتجات الثقافية . ومن ثم كانت غربة هذه الطبقة في ظل النظام الرأسمالي أوضح من غربة غيرها من الطبقات . وذلك لأن هذا النظام يحرمها من الاستمتاع بثمار كدها وكسحها . والأسلوب الذي تتبعه الرأسمالية في الانتاج من شأنه أن يقتل برتائبه وآليته أية مبادرة أو طاقة خلاقية في الانسان ، بل انه يهدر إنسانية الانسان كما يقضى على امكاناته الطبيعية وميوله الفطرية . ورغم أن الشعور بالاغتراب يمتد الى المشتغلين في المجالات الفنية المختلفة مثل صناعة السينما والمسرح والتأليف الروائي فإن أبناء الطبقة العاملة أشد منهم احساسا بحدته . فالنظام الرأسمالي يكرم بالمال الوفير كل فنان يثبت انه قادر على تحقيق النجاح التجاري ، الأمر الذي يعوضه عن تزييف ضميره الفني وعن شعوره بالاغتراب

الناجم عن ذلك ويرى ماركس ان الماضى كان ادعى لازدهار الفنون من الحاضر فالماضى كان يسمح لميلتون أن يجدد فى الشعر وأن ينظم قصائده بنفس القلقائية التى يغزل بها العنكبوت خيوطه . ورغم هذا فانه يسلم بأن التصنيع الرأسمالى أسدى شيئاً من الخدمة لنشر الفن والثقافة فقد زاد من عدد المشتغلين والممارسين لهما وان كان قد تسبب فى انخفاض مستواهم ويرى انجلز نفس الرأى وأن ظروف الماضى كانت ادعى لازدهار الفن والثقافة من الحاضر . وفى نظرها أيضاً أن عصر النهضة بل القرون الوسطى نفسها كانت ادعى لازدهار الفنون من الوقت الراهن . فقد كان شعور الفنان فى تلك الفترة بالاغتراب أقل من اغتراب الفنان الحديث ويرجع السبب فى ذلك الى ان الفنان فى تلك الفترة كان يشترك مشاركة كاملة فى المعتقدات التى يدين بها سادته رعاة الفنون الذين اتصفوا بالجود والسماحة فى كثير من الأحيان . ولكن فى منتصف القرن التاسع عشر الرأسمالى وجد الفنانون ان سادتهم الجدد من المسؤولين عن رعاية الفنون اناس لا يطاقون فائز هؤلاء الفنانون الوقوف بجانب الطبقات الدنيا ومشاركة هذه الطبقات فى أحلامها .

قلنا ان ماركس يرى أن تحقيق النظام الشيوعى سوف يطلق طاقات الابداع الكامنة فى الأفراد من عقالها . ويرى موراوسكى أنه على الرغم من ان ماركس يعتقد ان تحقيق الشيوعية من شأنه أن يؤدى الى توسيع المجالات التى يمارس فيها الانسان أنشطته الجمالية ، فانه يتحدث عن النتائج الفنية والجمالية الناجمة عن تحقيق الشيوعية بحذر ويأبى أن يتورط فى تفصيلها . ومع ذلك يمكن تلخيص توقعاته عن المستقبل بعد أن تزول عن الانسان غريته فى ثلاث نقاط : أولها أنه سوف يمكن لأى فرد أن يصبح فى عظمة الرسام رافيللو طالما أن لديه الاستعداد لذلك . وثانيها أن الانسان سوف يجد متعة خالصة فى الخلق والابداع كالتى يجدها فى اللعب والمراح . وثالثها ان ممارسة الفن سوف لا تقتصر على طائفة من المحترفين أو المتخصصين كما هو الحال فى النظام الرأسمالى ولكنه سوف يصبح مشاعاً يقبل كل فرد منه ما شاء أن ينهل . وهى فكرة تأثر ماركس فيها بانجلز وتتردد فى كتابهما « الأيدولوجية الألمانية » ويعتقد موراوسكى أن الصواب بجانب ماركس فى

بعض تصوراته للمستقبل مثل تنبؤه بتوزيع الموهبة الفنية على الناس بالتساوى وزوال التخصص الذى ينفرد به البعض فى الممارسات الفنية ، ويؤكد لنا موراوسكى أن امتناع ماركس وانجلز عن رسم صورة تفصيلية للنشاط الجمالى فى ظل نظام شيوعى لا يرجع الى غموض رؤيتهما ولكنه يرجع الى عدم رغبتهما فى القطع بما سوف يتمخص عنه المستقبل ويعيب موراوسكى على تاكر اعتراضه القائل بأن ماركس يبالغ فى تصويره لقدرة الشيوعية على اطلاق العنان لطاقت الخلق والابداع فى كل انسان ، فهو يرى أن تحقيق هذا ممكن ويعيب موراوسكى أيضا على تاكر تركيزه على تحرر المجتمع الشيوعى من الاغتراب الفنى فقط ، فى حين أن التحرر من الاغتراب الفنى ليس سوى جزء من عملية تحرر شاملة فى كافة المجالات سواء كانت فكرية أو أخلاقية . ويعرض موراوسكى لنقطة بالغة الخطورة والحساسية وهى ان ماركس يفترض أن يكون الفرد على قدر عظيم من الثقافة كى يستطيع الاستمتاع بثمرات الفنون والآداب فى حين نرى أن التطبيق الفعلى مختلف لأن الحكام فى النظام الشيوعى يجتهدون فى العادة الى معاقبة أى فنان يرفض تسخير فنه من أجل نشر ما يريدون من الدعاية بين الجماهير التى لا تحظى بقدر كاف من الثقافة .

القيم الطبقيّة فى الفن :

ترى الماركسية ان الفن يتصل اتصالا وثيقا باغتراب الانسان أو بالقضاء على هذا الاغتراب ، وانه - شاء أو لم يشأ - يعبر عن بعد أيديولوجى قد لا يتنبه الفنان نفسه الى وجوده فيما يخلقه من أعمال . والفن يتضمن القيم الخاصة بطبقة ما . والفنانون المتمردون الثائرون على قيم الطبقة الحاكمة قد يتعرضون للمصادرة والتشريد . ومن ثم فإن بعضهم يلجأ أحيانا الى برج عاجى يمكنه من الامتناع عن التعاطف مع قيم الطبقة الحاكمة دون أن يتعرضوا لخطر القمع أو المصادرة . ولكن أدب البرج العاجى يعانى من الضعف والهزال بسبب افتقاره الى تمحيص العلاقات الاجتماعية . يقول موراوسكى ان ماركس يرى ان شدة الوضوح الأيديولوجى فى الأدب من

شأنها أن تسيء اليه من الناحية الفنية . وقد تنبه ماركس وانجلز الى أن فى كل عمل فنى مقابلا طبقيا على حد تعبير جورجى بليخانوف رائد النقد الماركسى فى روسيا . ومعنى هذا أن القيم التى يصرح أو يلمح بها الفنان فى فنه هى المقابل الاجتماعى الايدولوجى عند طبقة اجتماعية . ومن ثم نراهما يعالجان المقابل الاجتماعى والتاريخى فى العمل الفنى اما عن طريق ربطه بالمفهوم الواعى الشامل لطبقة تاريخية عريضة كما فعلا عندما تناولا اسخيلوس وشلتوبريان واما بمعالجته فى نطاق أوسع عن طريق ربطه بالأيديولوجية السائدة فى حقبة تاريخية بأسرها مثل معالجة انجلز لشعر دانتي والقرون الوسطى ومعالجة ماركس لأدب حركة الاصلاح الألمانى . واما أنهما كانا يقتصران فى معالجتهم للمقابل الاجتماعى والتاريخى فى العمل الأدبى على ربطه بموقف سياسى معين مثل ربطهما أعمال هينى بأحداث سياسية معينة فى تاريخ ألمانيا الحديث . ورغم أنهما لا يشيران فى كتاباتهما الى مدرسة « الفن للفن » فقد كانا على وعى كامل بمفاهيمها : غير أنهما هاجماها على نحو مباشر عندما تحدثا عن ذلك الفن المعقد الذى يدور حول نفسه ولا يخاطب سوى دائرة محدودة من الناس .

يقول موراوسكى انه بالرغم من اعترافهما بأن حركة الفن للفن تعمل على التخلص من اغتراب الانسان فانهما رفضا ما تقدمه هذه الحركة من حلول . فضلا عن أنهما ربطا بين اتجاهها الجمالى وبين الحركة الرومانسية واعتبرا أن الجماليين ودعاة الفن للفن أقرب الى الطبقة البورجوازية منها الى طبقة البروليتاريا ، أى أنهم أقرب الى المجتمع البورجوازى الطبقي الذى يزيد تطاحنه من عوامل الفرقة والانقسام والاغتراب .

يقول موراوسكى ان التحليل الطبقي الذى يقدمه الينا ماركس وانجلز يتسم بوجه عام بالحساسية والمرونة معا . فضلا عن أنهما يوجهان هذا التحليل لخدمة العمل الفنى نفسه وليس من أجل التركيز على أية ايديولوجية اجتماعية . ويستشهد موراوسكى على ذلك بخطاب أرسله انجلز الى بول أرنست بتاريخ ٥ يونيه ١٨٩٠ وفيه يرد على مزاعم هذا الديموقراطى الاجتماعى

بأن الأدب النرويجي بوجه عام وهنريك إبسن بوجه خاص أدب طبقي • ويعتمد رد انجلز في هذا الصدد على التمييز بين البورجوازية الصغيرة في كل من ألمانيا والنرويج • فالرأي عنده أن البورجوازية الصغيرة في النرويج حينذاك لعبت دورا أكثر ايجابية من الدور الذي لعبته البورجوازية الصغيرة في ألمانيا ، الأمر الذي يجعل الأدب النرويجي آنذاك أكثر حيوية من الأدب الألماني • أضف الى ذلك أن الأدب النرويجي يحفل باستقصاء التاريخ ولا يحفل بإبراز القيم التي تستند اليها الطبقة الحاكمة في حكمها • ويستشهد موراوسكى على حساسية ماركس الأدبية ومرونته الفكرية بما كتبه عن التراجيديا في المقدمة التي صدر بها مبحثه « نقد فلسفة الحق لهيجل » عام ١٨٤٣ حيث خلع وصف التراجيديا على بعض النظم الطبقيّة المتداعية التي تحلم على طريقة دون كيشوت بالاحتفاظ بوقارها وكرامتها أثناء تداعيتها المحتوم • ولكن موراوسكى يضيف أن مفهوم ماركس وانجلز للتراجيديا كان أبعد ما يكون عن الجلاء أو الواضوح فقد كان مفهوما مبتسرا غامضا يسمح بكثرة التأويل والتفسير • فهذا المفهوم لا يوضح لنا اذا كان سبب التراجيديا راجعا الى الضرورة التاريخية (التي تقتضى من التراجيديا أن تصور الصراع بين طبقتين اجتماعيتين متباحترتين) أم أن التراجيديا تصور تلك المحاولات الطليعية البطولية الجسورة التي يضطلع بها بعض الأفراد في لحظة تاريخية معينة للوقوف في وجه الطبقة الحاكمة التي تنتقم لنفسها بسحقهم وتدميرهم • وينحى موراوسكى باللائمة على النقاد الماركسيين في أوروبا الشرقية لأنهم تجاهلوا الجوانب الجمالية المتصلة بهذا الموضوع • فضلا عن أنه يرفض ما يذهب اليه جورج ستينر في كتابه « موت التراجيديا » (١٩٦١) من أن الماركسية ترى أنه سوف لا تقوم للتراجيديا قائمة في ظل الحكم الماركسي لأن هذا الحكم قمين بازالة كل أسباب المأساة • والرأي عند موراوسكى ان للماركسية سوف تفسح المجال لظهور التراجيديا في الفترات الأولى التي تصعب استقرار النظام الشيوعي ، كما يرى أن المصير المأساوى سوف يكون من نصيب الشخصيات التي يشاء لها قدرها أن تصل الى حلبة الصراع بين الأحقاب التاريخية اما في مرحلة باكرا أكثر مما ينبغي أو مرحلة متأخرة أكثر مما ينبغي ، الأمر الذي يؤدي الى تحطيمها وتدميرها • ويضيف

موراوسكى أن جورج ستينر يخطئ حين يزعم أن ٠١ لوناكارسكى (١٨٢) (الذى عينه لينين مسئولا عن التعليم فى عام ١٩٠٨) ينكر وجود التراجيديا ويستبعد حدوثها .

الفن كصناعة وسلعة :

تنبّهت الماركسية الى أن الفن سلعة شأنها فى ذلك شأن بقية السلع وان الناشر يقوم بانتاج الكتاب وتسويقه من أجل الربح . فالانتاج الدرامى فى المجتمع الرأسمالى مثلا عبارة عن صناعة تستخدم المؤلفين والمخرجين والممثلين وبقية العاملين فى المسرح كما أنها تستخدم النقاد والأكاديميين للترويج لهذا الانتاج ولايدولوجية المجتمع الذى يقوم به . يقول ماركس فى « نظريات فائض القيمة » ان الكاتب عبارة عن كادح أو عامل يزيد بمجهوده من ثراء الناشر الذى يعطيه اجرا مقابل عمله . ويتناول انجلز هذه المسألة فيقول انه بالرغم من أن الفن منتج اجتماعى شديد التعقيد فانه يرتبط بالقاعدة الاقتصادية للمجتمع .

وتفوت هذه الحقيقة عن بال بعض الماركسيين الذين يركزون على دراسة النصوص دون الالتفات الى الجانب الصناعى من الفن . ولكن الناقد الماركسى والترينيامين والكاتب المسرحى برتولد بريخت كانا من بين الذين تنبهوا الى هذه الحقيقة . وفى المقال الرائد « المؤلف كمنتج » الذى كتبه والترينيامين نراه يطرح السؤال التالى : « ما هو وضع العمل الأدبى بالنسبة لعلاقات الانتاج السائدة فى زمانه ؟ » ويذهب بنيامين الى أن الفن مثله مثل أى شكل آخر من أشكال الانتاج يعتمد على التكنيك المستخدم فيه ، وينسلخ هذا على الرسم والنشر والعروض المسرحية ، وهذا التكنيك جزء من القوى الانتاجية للفن كما انه جزء من مرحلة تطور الانتاج الفنى الذى ينطوى على مجموعة من العلاقات الاجتماعية بين المنتج للفن وجمهوره . ومن ثم يرى بنيامين أن الفنان الثورى ينبغى عليه ألا يقبل قوى الانتاج الفنى القائمة على علاقتها بل ينبغى عليه أن يقوم بتطوير هذه القوى واجراء أو ادخال

التغييرات الثورية عليها فهو بهذا يخلق علاقات اجتماعية جديدة بين الفنان وجمهوره . فضلا عن أنه يحل التناقض الذى يجعل من ملكية قوى الانتاج الفنى حكرا على فئة قليلة من الناس . ومن هذا المنطلق يدعى بنيامين الفنان الثورى الى تطوير وسائل الاعلام الموجودة كالتسنيما والراديو . والالتزام فى نظره لا يعنى مجرد التعبير السياسى السليم فى الفن ولكنه يعنى قدرة الفنان على اعادة صياغة الاشكال الفنية المتاحة له بحيث يجعل من المؤلفين والقراء والنظارة شركاء . ويتناول بنيامين أيضا نفس هذا الموضوع فى مقال له آخر بعنوان « العمل الفنى فى عصر الانتاج الآلى » (١٩٣٣) فيقول ان لوحات الرسم الفنية التقليدية تعطى اطباعا بالمتفرد والتميز والديمومة وبعد المسافة التى تفصل بينها وبين المشاهد لها . ولكن ادخال الآلة فى وسائل الانتاج غير هذا كله . فاللوحة الفنية التى كانت نادرة فيما مضى أصبحت الآن تنسخ على نطاق واسع ، الأمر الذى أزال الحاجز بينها وبين جمهور المتذوقين لفن الرسم بحيث أصبح فى امكانهم اقتناءها أو مشاهدتها بأنفسهم . وفى حين يرى لوكاش فى حياة المدينة أو الحضر التى تعاني من التجزئة والتضارب والانقسام دليلا على تفسخ الانسان فى النظام الرأسمالى ، فان بنيامين يرى فيها امكانيات ايجابية كما يرى فيها الأساس الذى تنهض عليه الأشكال الفنية التقدمية .

الفصل الرابع

ممارسات كارل ماركس وانجلز في النقد الادبي

الفصل الرابع

ممارسات ماركس وانجلز فى النقد الأدبى

نقد ماركس لرواية « أسرار باريس » :

لعل القليل منا يعلم أن ماركس مارس بالفعل نوعا من النقد الأدبى دون أن يكتفى بشذراته التى أشرنا إليها فى علم الجمال . فقد ترك وراءه نقدا لرواية « أسرار باريس » للكاتب الفرنسى يوجين سو فى كتاب اشترك مع رفيقه انجلز فى تأليفه بعنوان « العائلة المقدسة » فى عام ١٨٤٤ . والكتاب فى مجموعه - كما يقول هنرى أرفون - أقرب الى النقد الاجتماعى منه الى النقد الأدبى . ولكن معالجة ماركس لرواية « أسرار باريس » تمثل أول وآخر محاولة مستوفاة ومتكاملة من جانبه للتصدى لنقد عمل أدبى واحد بصورة مستفيضة . ولم يكن النقد الأدبى الدافع الذى حدا به الى تناول هذه الرواية . بل كان الدافع أنه وجد أن الفرصة سانحة للانقضاض على الذين ينتهجون نهجا هيغيليا فى تفسير الأدب فقد نشر ثلاثة أشقاء من الشباب الهيجيلى (هم برونو باور وأخواه ادجار واجبرت) (١٨٣) عرضا لهذه الرواية

من منظور هيجيلي في عدد يونيه من مجلتهم الشهرية (١٨٤٤) كتبه ضابط شاب تحت اسم مستعار هو زليجا (١٨٤) .

أصابت رواية « أسرار باريس » شعبية وذبوع صيت ليس في فرنسا فحسب بل في كل أرجاء أوربا . قرأها بلزك بنهم شديد وامتدحتها الأدبية الفرنسية جورج صاند كما امتدحها جاتزكو في ألمانيا . حتى بلينسكى في روسيا اعترف بأن لها شيئاً من الأهمية .

وبطل الرواية حاكم لاحدى المقاطعات الصغيرة هو عظمة الدوق رودولف الذى يخرج من قصره متنكراً لاقرار الحق والعدل بين أهل مقاطعته وليفعل الخير ويحول دون ارتكاب الناس للمشر . وفى تجواله فى البلاد يقابل عظمة الدوق فتاة من بنات الهوى تتمتع بقلب طاهر رغم الحياة الدنسة التى تحياها اسمها فليردى مارى التى يتضح فى نهاية الرواية أنها ابنة غير شرعية للدوق نفسه من سيدة اسمها الليدى سارة . ويخلص الدوق ابنته من براثن بعض الأشرار دون أن يعرف هويتها . وعندما يكتشف أنها من لحمه ودمه يأخذها لتعيش فى دوقيته حيث تدخل الدير لتكفر فيه عن حياة الاثم التى عاشتها . وتنتهى الرواية بأن يتزوج الدوق من كونتيسة ثرية خيرة تنذر حياتها لخدمة الضعفاء والمساكين الذين يصف المؤلف ما يعانون من بؤس وحرمان باستفاضة . ولعل أهم نقطة يثيرها ماركس فى نقده أن مؤلف رواية « أسرار باريس » أراد أن يقول شيئاً ولكن الرواية تقول لنا شيئاً آخر يختلف عما أراده المؤلف . فالرواية تصور بطلها على أنه انسان يسعى الى فعل الخير ويستحق منا العطف فى حين أنها فى الواقع نجحت فقط فى تصوير أمير صغير يستغرق فى أعمال الأنانية والممارسات الشريرة التى تتخفى وراء قناع زائف من الصلاح والتقوى . ومعنى هذه النقطة أن الجانب الواعى فى العمل الفنى قد يتعارض مع الجانب اللاواعى فيه . يقول س . س . بروور فى كتابه « كارل ماركس والأدب العالمية » أن ماركس سبق فرويد الى اكتشاف سيطرة اللاوعى على الوعى والى ادراك العلاقة بين الممارسات السادية والدوافع الجنسية المريضة . فماركس فى تحليله

لهذه الرواية يرد الأقدام على حبس بعض شخوصها حبسا انفراديا والأقدام على فقأ عينها الى دوافع جنسية سائدة مريضة ، وهو الأمر الذى قام فرويد بتحليله فيما بعد عندما تصدى لتحليل أسطورة أوديب فى الأدب الاغريقى . ويهاجم ماركس الأفكار الاشتراكية التى ضمنها سو فى روايته « أسرار باريس » ومن بينها انشاء بعض المشروعات الطوبوية مثل اقامة مزرعة نموذجية وبنك لاقرض المال للعمال العاطلين دون أن يتقاضى منهم أية فوائد . وهى جميعا مشروعات كان من السهل على ماركس أن يثبت عبثها من الناحية الاقتصادية وضحالتها من وجهة النظر الاشتراكية . ورغم هذا فانه يثنى على بعض شخصيات الرواية الثانوية بسبب نعطيتها أى قدرتها على الجمع بين الخصائص العمومية والفردية . ورغم أنه يتهم مؤلف الرواية بتملق أخلاق البورجوازية ومشاعرها فانه يعترف له بالقدرة فى بعض المواضع على تسديد الكلمات للمجتمع البورجوازى . ويلاحظ الدارسون أن نقد ماركس للرواية يركز على معالجة شخصياتها دون الاهتمام الكافى بشكلها .

يقول ديميتريس أن رواية « أسرار باريس » تنم عن تأثرها الواضح بروايات الرعب القوطية التى أرست مسز أن راد كليف (١٧٦٤ - ١٨٢٣) تقاليدها . ولكن الرعب فى هذه الرواية ليس من النوع التقليدى الذى يستمد وجوده من القصور المهجورة والقلاع الموحشة حيث تجوس الأشباح ولكنه رعب يستمد وجوده من بشاعة الواقع الاجتماعى الذى تعيشه البروليتاريا الفرنسية فى أزقة باريس وحاراتها التى تعيث فيها الجريمة ويراق السدم وترتكب موبقات الجنس . ولهذا يذهب ديميتريس الى أن « أسرار باريس » مهدت الطريق لظهور الرواية الاجتماعية والرواية البوليسية ، فضلا عن أنها مهدت السبيل لظهور رواية المذهب الطبيعى التى اقترنت بزولا . وليس أدل على هذا من أن المؤلف فى الجزء الثانى من روايته ينسب انحطاط الجماعات الى عامل الوراثة والبيئة . ويضيف يوجين سو بعدا جديدا يتمشى مع الحياة الاجتماعية الحديثة . فقد حشر بعض الأفكار الداعية

للمذهب الاشتراكي على طريقة سانت سيمون ، الأمر الذي دعا النقاد الفرنسي المعروف سانت بيف الى تقريره .

ويستطرد ديميتيس قائلاً ان نقد ماركس للرواية يدل على انه كان أكثر معرفة بها من زليجا ، كما انه كان أكثر منه دراية بقواعد ومواضيع الانشاء الروائي فزليجا مثلاً يصف منظر حفلة راقصة مقامة في سفارة على انه محاولة من جانب المؤلف لمقابلة عالم الأغنياء بعالم الفقراء . في حين يرى ماركس بحصافته النقدية ان هذا المنظر مأخوذ من تقاليد روائية راسخة مثل حفلات الصيد في الروايات الانجليزية التي يهدف المؤلف من ورائها الى جمع أهم الشخصيات الروائية في وقت واحد ومكان واحد ، الأمر الذي يساعد المؤلف على تطوير أحداث روايته . ومع هذا فان ديميتيس يعيب على نقد ماركس للرواية انه استبدل نقد زليجا الفلسفي بنقد اجتماعي فزليجا اعتبر شخصيات الرواية مجرد ظواهر اليجورية تمثل الشر الذي تصدى المؤلف لكشف النقاب عنه في حين اعتبرها ماركس تجسيدا للواقع الاجتماعي .

يقول ماركس في هجومه العاتى على الرواية وعلى ناقدها زليجا انه قام بلوى عنقها حتى تستقيم مع وجهة النظر الهيجيلية التأملية التي تعنى بتصوير الفكر المجرد دون اعتبار للواقع المادى الملموس . بل انها تحيل هذا الواقع الملموس الى أفكار مثالية مجردة ثم تعيد بناءها من جديد على هيئة واقع يزخر بالموجودات المادية ويرى ديميتيس أن ماركس فعل نفس الشيء ولكنه أحل الواقع الاجتماعى محل التأمل الهيجيلى .

يقول ماركس أن يوجين سو يزعم أن روايته « أسرار باريس » تهدف الى خلق أدب بروليتارى . ورغم دعوة ماركس في كتابهما « العائلة المقدسة » الى استحداث أدب بروليتارى تربطه بالمفولكلور أوثق الروابط ويبرز نبالة الطبقة العاملة فان ماركس يعيب على الرواية عجزها عن خلق مثل هذا

الأدب البروليتارى الذى تزعم أنها استطاعت أن تخلقه • فالرأى عنده أن رواية يوجين سو ظلت فى مجملها أسيرة القيم البورجـوازية • أى أن ممارستها الفعلية اللاواعية تتعارض مع أهدافها الواعية •

يقول هنرى أرفون فى هذا الصدد ان ماركس كان يهدف من وراء نقده لرواية « أسرار باريس » الى التعريض بالتفسيرات الهيجيلية المضطربة والمشوشة للأدب ولكنه ابتعد شيئاً فشيئاً عن هدفه الأصلى لينتقد الرواية نقدا اجتماعيا متهما مؤلفها بأنه يشن هجوما وهميا على الظلم الاجتماعى وهى مسألة فى نظر أرفون غير واردة أصلا ولم تخطر مطلقا على بال المؤلف •

نقد ماركس وانجلز لسرحية فريدناند لاسال :

بات ماركس محزونا لانفضاض فريجلراث وهيرويج من حوله • ومن ثم كان حرصه الشديد على استقطاب شعراء مغمورين وفاشليين لعله يجد عندهم شيئاً من المؤازرة التى فقدوها بسبب القطيعة التى حدثت بينه وبين فريجلراث وهيرويج • وفى ١٣ أغسطس ١٨٥٩ أرسل خطابا الى فريدريك انجلز يطلب منه أن يكلف قريبه كارل سييل أن ينظم قصيدة تقديمية لنشرها فى مجلته • يقول ماركس فى هذا الخطاب : « وحتى نضايق فريجلراث يجب علينا أن نركز الأضواء على أى شاعر حتى لو اقتضى الأمر أن نكتب له أشعاره » • وبعد ذلك حاول أن يتعاون مع شاعر فاشل آخر اسمه جوهان فيليب بيكر (١٨٦) ولكنه كان دون المستوى بشكل فاضح فاضطر الى الاستغناء عنه والاقتباس من أشعار صديقه القديم هينى الذى ظل يحتفظ بأعجابه بشعره رغم القطيعة بينهما • وحتى ينال من أعدائه وشائئيه اعتمد ماركس على أشعار هينى وشكسبير والكتاب المقدس ومؤلفات فولتير وديكنز وهوراس للزراية بهم •

نتناول الآن موقف ماركس وانجلز من فريدناند لاسال (١٨٢٥ - ١٨٦٤)

الذى كان يتفق معها فى كثير من الآراء السياسية . كان لاسال يحذق الفلسفة أكثر من حذقه للادب . وفى عام ١٨٥٨ نشر كتابا عن هيراقليطس حاز على اعجاب بعض المشتغلين بالفلسفة . ولكن ماركس وانجلز يذهبان الى أن التوفيق جانبه حين ألف عام ١٨٥٩ مسرحية تراجيدية شعرية بعنوان « فرانزفون سيكنجن » . وتدور هذه المسرحية حول الثورة الألمانية فى عام ١٨٤٨ وتنعى ما أصاب هذه الثورة من فشل واجهاض . استمد لاسال شخصية سيكنجن من واقع التاريخ الألمانى فى الفترة بين ١٤٨١ و ١٥٢٣ وأراد أن يصور بها ما انتهت اليه الثورة الألمانية فى ١٨٤٨ من اندحار بطولى . وسيكنجن فارس شجاع جمع حوله نفرا من أقرانه الفرسان والنبلاء لمقاومة حكم الامبراطور تشارلس الخامس والدعوة الى الاصلاح الاجتماعى . ولكن الأمبراطور استطاع أن يقمع هذا التمرد . ولم يفت هذا فى عضد سيكنجن الذى ترك طبقة الارستقراطية ليشارك فى صفوف الفلاحين للثورة على السلطة .

ولكن السلطة استطاعت هذه المرة أن تجهز عليه . وبالرغم من اندحاره وفشل ثورة الفلاحين التى قادها فان موته أصبح رمزا لكفاح أجيال الثوار فى المستقبل .

أرسل لاسال الى صديقيه ماركس وانجلز نسختين من مخطوطته المسرحية لابداء الرأى فى تجربته الأدبية . ويبدو أنهما لم يكونا متحمسين للرد عليه لأنهما تأخرا فى هذا الرد . فقد رد ماركس على لاسال فى ١٩ أبريل ١٨٥٩ ثم أرسل انجلز رده فى ١٨ مايو من نفس العام . وترجع أهمية الرسائل المتبادلة بينهم الى ما تضمنه نقد ماركس وانجلز للمسرحية من أفكار حسيمة كما ترجع الى رد لاسال على هذا النقد . قال انجلز فى رسالته أن عيب المسرحية يكمن فى مونولوجاتها وديالوجاتها المفرطة فى الطول ، الأمر الذى يجعل من الصعب تقديمها على خشبة المسرح . ثم أضاف أن لاسال فشل فى خلق شخصيات نابضة بالحياة وقادرة على الجمع بين العمومية

والخصوصية • والشخصيات الدرامية الناجحة لا ينبغي أن تكون رموزا للقوى الاجتماعية الخارجية بل ينبغي أن تتمتع بالثراء الحسى على المستوى الفردى • وهذا رأى يدل على الحصافة النقدية • وعبر انجلز عن أمله فى أن ينجح لاسال فى المستقبل فى التعبير عما يريد عن طريق المواقف الدرامية وما تأتى به الشخص من أفعال وليس عن طريق التجريد أو مناقشة الأفكار • ومعنى هذا أن انجلز أراد من لاسال أن يكون فى رسمه للشخصيات والأحداث أقل تجريدا وأكثر تحديدا • وأنهى ماركس وانجلز على المؤلف باللائمة لعدم اقتدائه بشكسبير فى رسم شخصيات مسرحية تطابق الحياة وتتفق مع الواقع •

وقد سبق أن دعا هيجل فى المجلد الثالث من محاضراته فى علم الجمال الى ضرورة اقتداء المسرحيين طرا بفن شكسبير العظيم • يقول ماركس فى هذا الشأن أنه كان بوده لو أن لاسال اقترب أكثر من مسرح شكسبير وابتعد أكثر عن مسرح شيلر • ويرى أن أكبر خطأ تورط فيه لاسال هو سوء اختياره لشخصية البطل لأن سيكنجن ليس شخصية ثورية حقيقية بل انه فى حقيقة الأمر شخصية رجعية • إذ كيف يمكن لفارس نبيل ينتمى الى طبقة فى طريقها الى الاندثار أن يكون رمزا للثورة على النظام الاجتماعى القائم !

يقول ماركس انه كان يجدر بالمؤلف أن يختار بطله الثورى من صفوف الشعب لأن ذلك قمين بأن يضيف عليه حيوية وقوة • •

ورد لاسال على هجوم كل من ماركس وانجلز عليه فاتهمهما بفهم التاريخ الألماني فهما جبريا خاطئا من شأنه أن يقضى على كل امكانية الأفراد فى الفعل واتخاذ القرار فضلا عن أنهما يخطئان فى ظنهما أن حرب الفلاحين المعروفة فى تاريخ ألمانيا الواقعة فى عام ١٥٢٥ حرب تقدمية شنتها الطبقات الفقيرة الكادحة على طبقة النبلاء • فالفلاحون لا يقلون فى رجعتهم عن طبقة الارستقراط التى ينحدر منها سيكنجن الذى يصفه ماركس بالرجعية ويصف ثورته بالدون كيشوتية • وأثار لاسال فى رده نقطة هامة مفادها أنه لا ينبغي

الحكم على مسرحيته التاريخية من وجهة نظر المؤرخ بل من وجهة نظر الشاعر الذى يحق له أن يعلى من شأن أبطاله وأن يضيف عليهم ما يشاء من وعى .
وهى بحاجة يبدو أن ماركس رفضها لأنه استقبلها بالصمت فى حين أن انجلز أقرها ووافق عليها . يقول ديمتيس معلقا على هذه الملاحاة بين لاسال وناقديه أن حاجته يضعفها تأرجح بطله الأساوى سـكنجن بين موقفين فلسفيين متعارضين : موقف هيغيلى يقوم على الفكر الخالص وموقف ماركسى ينهض على أهمية المادية الاقتصادية . فمأساة سـكنجن - على حد قول لاسال - ترجع الى افتقاره الى الوثوق من جدوى الفكر الأخلاقى واعتقاده فى قوة هذا الفكر التى ليس لها حدود . ولكن المؤلف يمزج هذه النظرة الهيجيلية المثالية بنظرة ماركسية تؤمن بالمادية الاقتصادية .

ومن ثم أصبح سـكنجن نهبا مقسما بين الفكر المطلق وبين جذوره التطبيقية والاقتصادية التى حددت شخصيته منذ وقت باكر . ويضيف ديمتيس الى ذلك قوله أنه بالرغم من عجز لاسال عن الوصول الى طريق وسط متسق مع نفسه بين المثال الهيجيلى والمادية الاقتصادية فقد اتضح له بجلاء أن ايمان الهيجيلية والماركسية بالمذهب الحتمى يهدد قدرة الكاتب على الخلق الدرامى ، بل أنه يهدد قدرة الانسان على الاتيان بأى عمل ثورى ، لأن جو الحتم الخانق من شأنه أن يئد امكانية العمل الثورى ، وأن يخنق الخيال القادر على الابداع الفنى . فبدون ارادة فردية حرة لا يمكن لانسان أن يقوم بأى عمل جديد أو جرىء . ومن الواضح أن هذا الرأى سديد ويستند الى حجة قوية .

واعتقد أنه من المفيد فى هذا الصدد أن نشير الى ما يقوله د. و. فوكيما والردكون ايبش فى كتابهما « نظريات الأدب فى القرن العشرين » (١٨٧) من أن الماركسية فلسفة مليئة بالتناقضات من أبرزها القول بأن للظروف المادية أهمية قصوى (وهذا معناه الحتمية أو الجبر) ثم التأكيد فى نفس الوقت على بطولة الانسان وقدرته على تغيير هذه الظروف (فهذا معناه الاختيار أو قدر منه على الأقل) . ويوضح لنا المؤلفان هذا التناقض عن طريق التمييز بين

ما يذهب اليه ماركس - على المستوى الاجتماعى - من الايمان بالمادية التاريخية وما يذهب اليه - على المستوى الفلسفى - من الايمان بالمادية الجدلية، وهى الأساس الأعم والأشمل والذي يحتوى القوانين العلمية الموضوعية التى تحكم الحقيقة والتى تتسم بالاحتمية الكاملة أما المادية التاريخية التى تنطبق على الظواهر الاجتماعية والتطور الاجتماعى فتسمح للانسان بقدر من الحرية وبشيء من القدرة على تغيير ظروفه . والفنون والآداب تندرج بطبيعة الحال تحت بند المادية التاريخية . ومن ثم فإنها تختلف عن المادية الجدلية فى أنها تتمتع بهامش من حرية الإرادة . وقد رأينا فى معرض تناولنا للبنية التحتية أنها تؤثر فى البنية الفوقية كما تتأثر بها ، الأمر الذى يدل على أن ماركس وبخاصة انجلز لم يطبقا القوانين المادية الاحتمية الصماء على الخلق الفنى . والرأى عند مؤلفى كتاب « نظريات الأدب فى القرن العشرين » أن تعليقات ماركس عن الأدب والفن تنهض على ثلاثة عناصر هى :

١ - الأساس الاقتصادى للمجتمع

٢ - القرب من الواقع .

٣ - مزاجه الخاص فى التفصيل بين الكتاب .

والموضوعية العلمية تقتضى منا أن نقول انه بالرغم من تطابق آراء ماركس وانجلز فى كثير من الأمور فإن ردود فعلهما لرسائل لاسال لم تكن واحدة . الأمر الذى يدل على أن الماركسية لم تضع نظرية جمالية متكاملة أو محكمة والأمر الذى سمح للماركسيين فى غير فترات القهر والكرب بالخلف فى الرأى فى مجالات الفنون والآداب . ونسوق مثلاً آخر يدل على الاختلاف فى موقفى ماركس وانجلز من الآداب فقد أظهر ماركس عطفاً واضحاً على الشاعر جورج ويرث من الناحية السياسية ولكنه أزور عن أدبه لأسباب فنية ، فى حين أن انجلز كان يحمل التقدير العظيم له على الصعيدين السياسى والأدبى .

ويرى ماركس أن سكنجن جانبه التوفيق فى استخدام تفعيلة الأيايب

فى مسرحيته الشعرية • والجدير بالذكر فى هذا الصدد أنه هاجم بشدة كل الشعراء الذين لم تسعفهم موهبتهم فى اختيار التفعيلات السليمة والمناسبة فى أشعارهم • فضلا عن أنه يعيب على لاسال تعميماته بشأن ثورة الفلاحين كما يعيب عليه اعتقاده أن أسباب فشلها هى نفس أسباب فشل جميع الثورات بما فيها ثورة ١٨٤٨ ، التى تتلخص من وجهة نظر لاسال فى أن جماهير الشعب تحتاج دائما الى قادة على درجة عالية من الوعى ومن العزم الماضى والهدف الواضح فى حين أن مثل هذا الوعى الشديد قمين بأن يؤدى الى فتور حماسهم وتدمير ارادتهم وقدرتهم على الحسم • ويعترف ماركس بأن قادة ثورة ١٨٤٨ التى أجهضت كانوا يفتقرون الى الهمة والنشاط الثورى المطلوب • ولكنه يرى أن هناك فروقا جوهرية تاريخية تميز بين ثورة الفلاحين عام ١٥٢٥ وثورة العمال عام ١٨٤٨ • وكما أسلفنا يرد ماركس فشل ثورة الفلاحين الى أن قائدها سكونجن ينتمى الى طبقة الفرسان التى استنفدت أغراضها من الناحية التاريخية ، الأمر الذى جعل من المستحيل عليها أن تلتقى مصالحها مع مصلحة عامة الشعب • ويقول انجلز فى هذا الشأن أن ثورة الفلاحين فى القرن السادس عشر بقيادة سكونجن أقرب الى ثورة النبلاء فى بولندا عام ١٨٣٠ منها الى ثورة العمال المجهضة فى ١٨٤٨ • والجدير بالذكر أن انجلز اختار نفس موضوع لاسال وألف فيه مبحثا بعنوان « حرب الفلاحين الألمانية » •

وينبها س • س • برور فى كتابه « كارل ماركس والآداب العالمية » الى نقطة بالغة الأهمية فحواها أن ماركس لم يقل مطلقا انه ينبغى على التراجيديا التاريخية أن تدور حول بطل يمثل الطبقات الفقيرة التى تكافح من أجل تأكيد حقها فى الحياة فتلقى من العنت والحيف ما تلقى • فهو يرى أن التراجيديا التاريخية يمكن أن تتناول بطلا ينتمى الى نظام اجتماعى فى سبيله الى التداعى والانهيار ورغم هذا فإنه يقاوم ما وسعته المقاومة حتى وإن تبين له عبث هذه المقاومة • والتراجيديا التاريخية فى رأى ماركس قد تنجم نتيجة مجيء البطل المأساوى الى مسرح الأحداث التاريخية فى وقت مبكر أكثر من اللازم أو فى وقت متأخر أكثر من اللازم • وفى رأيه أيضا أن البطل التاريخى المأساوى - سواء شاء أو لم يشأ - لابد أن يحمل فى أحشائه خصائص الطبقة التى ينتمى اليها حتى ولو كانت أفكاره الواعية مخالفة لها •

وهو نفس الرأى الذى انتهى اليه حين عالج رواية « أسرار باريس » . يقول
ماركس ان سكتجن على المستوى الواعى يعتبر نفسه نصير المظلومين
والمضطهدين فى حين أنه على المستوى غير الواعى يجد لذة فى ممارسة
القوة ضد من هم أضعف منه ويضيف الى ذلك قوله ان جوته حالفه التوفيق
عندما عالج نفس الفترة التاريخية التى عالجها لاسال فى مسرحيته (رغم أن
الأفكار السياسية التى يعبر عنها لاسال تفوق فى تقديميتها أحكام جوته
السياسية) لأن مضمون عمل جوته الأدبى يتلاءم مع شكله . والجدير بالذكر
فى هذا الصدد أن ماركس لا يحبذ الخلط بين الفلسفة والأدب حتى لو كانت
هذه الفلسفة تقدمية أو ثورية .

ومن ثم نراه يستهزأ بأرنولد روج قائلا : « ان هذا المأفون روج أثبت
أن شكسبير لم يكن شاعرا مسرحيا لأن أدبه يفتقر الى نظام فلسفى فى حين
رأى أن شيلر كان شاعرا مسرحيا حقيقيا لأنه من أتباع الفيلسوف « كانط » .
وبوجه عام يدور هجوم ماركس على مسرحية لاسال على ثلاثة محاور .
(أولاها) ان المؤلف عجز عن خلق شخصيات من لحم ودم فشخصياته لا تعدو
أن تكون لسان حاله المعبر عن روح العصر كما يفهمها . و (ثانيها) أنه عجز
عن خلق شخصيات فردية تستطيع من خلال فرديتها أن تمثل خصائص أعم
وأشمل . و (ثالثها) ان لاسال لم يكتف بتفسير شخصياته التاريخية على
هواه بل انه وضع تفسيراته الخاصة فى أفواه هذه الشخصيات . ومن ثم
فان هذه الشخصيات يعيها استغراقها فى التفكير فى نفسها . ويذهب ماركس
الى أن لاسال رسم شخصية هتون (١٨٨) التاريخية على نحو مجرد وكتجسيد
لفكرة الحماسة . ويضيف أنه لو أن لاسال تخلص عن تصويره المجرد لهتون
واعتمد على أحداث التاريخ فى رسم صورته لجاءت هذه الصورة أقرب الى
الواقع والحقيقة وأكثر اثارة للاهتمام .

ولعلنا نخطئ حين نظن أن نقد ماركس لمسرحية لاسال كان يخلو تماما
من التقريظ ، فقد أثنى على حسن اختياره موضوع المسرحية وعلى جبكتها
المنظمة . فضلا عن امتداحه بعض أجزائها مثل قول لاسال ان التغيرات اللازمة
فى ألمانيا لابد أن تتم بالعنف الثورى وليس من خلال التطور التدريجى . وهذه
النقطة أصبحت فيما بعد مثار خلاف حاد بين ماركس وحليفه السياسى

لاسال . فقد رفض ماركس أن يتعامل مع لاسال وأتباعه من الديموقراطيين الاجتماعيين بسبب دعوتهم الى تحقيق الاشتراكية عن طريق التطور التدريجى للمجتمع واتهم ماركس - الذى آمن بضرورة الثورة - حليفة السابق بأنه خان العهد وخان قضية العدالة الاجتماعية .

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نذكر أن ماركس وانجلز تعرضا بسبب ثنائهما المحدود على مسرحية لاسال وتقريظهما لبعض الأعمال الأدبية الغثة مثل روايات كاوتسكى وهاركنس لاتهام النقاد لهما بسوء الذوق الأدبى وعدم القدرة على التقييم الصحيح . والحقيقة كما أسلفنا أن بصيرتهما النافذة اهتزت بسبب الاعتبارات السياسية عندما ناقشا الأعمال الأدبية المعاصرة لهما . ولكن موراوسكى يدافع عنهما ويسوق كدليل على سلامة ذوقهما اشتراكهما فى حب شكسبير وسرفانتيس وجوته وبلزاك . فضلا عن تعلق انجلز بابسن وتعلق ماركس بالدراما الاغريقية ويضيف بول لافارج ان قلب حميه تعلق ببوشكين وجوجل الذين قرأهما باللغة الروسية . ويقول مريده فرانز مهرانج أنه أيضا أحب ولتر سكوت وهنرى فيلدنج من بين الروائيين الانجليز . ويخبرنا موراوسكى ان حب ماركس وانجلز للاسال وكاوتسكى وهاركنس لم يعمهما قط - كما سبق أن أوضحنا - عن المثالب التى تشوب أعمالهما والتى كانت موزعا لهجومهما العنيف عليها . ولكنه يعيب على نقدهما أنه لم يول الشكل نفس القدر من الاهتمام الذى أولياه للمضمون . فهما - على حد قول موراوسكى - يتحدثان عن الشكل كائن بلورى شفاف يكشف عما بداخله من مضمون بفرض أن يصيغ الفنان هذا الاناء بكفاءة واقتدار .

ويتناول موراوسكى تقدير ماركس وانجلز العظيم للاتصال الفنية حتى فى مجال الأسلوب فيقول فى هذا الشأن أنهما أظهرتا اهتماما بالأسلوب منذ وقت باكر . ويتبين لنا من « البيان الشيوعى » و « رأس المال » أنهما يؤمنان بأن النظام الشيوعى هو وحده القادر على تفجير طاقات الخلق والابداع فى كل الناس ، أى أنه وحده الكفيل بإبراز ما لديهم من أصالة وابتكار .

الْخَاتَمَة

خاتمة

من الواضح مما تقدم أن ماركس وانجلز لم يخلقا وراءهما نظرية متكاملة في علم الجمال ولكنهما تركا بعض النظرات النقدية الثاقبة التي تصلح لأن تكون أساسا لنظرية أو نظريات ماركسية ومن الواضح أيضا أنهما لم يحددا لعلم الجمال مسارا محتوما الأمر الذي ترك الباب مفتوحا أمام استيعاب المجتمعات الشيوعية للآداب والفنون البورجوازية . وعندما عرضت رأيين متعارضين حول فهم ماركس لشكسبير كنت أحاول أن أبين أن صلة السوفيت بالآدب الغربى لم تنقطع أبدا حتى فى عهد الستالينية الحالك الظلمة والمنقطع النظير فى شدة انغلاقه والذي كان فيه البلطجى الثقافى زاداتوف (١٨٩) - على حد وصف تيرى ايجلتون له - وصيا على شئون الأدب والفكر . وليس من شك أن الصواب يجانبنا اذا لم نعتبر فكر ماركس وانجلز جزءا لا يتجزأ من الفكر الغربى والثقافة الغربية . فضلا عن أن الاطار العام الذى وضعه ماركس وانجلز للنقد الأدبى أبعد ما يكون عن الوضوح والجلء والتحديد ، الأمر الذى يحدو بالبعض الى اتهامهما بالتضارب والتناقض وقول البعض الآخر بأنه تضارب ظاهرى .

وثمة نقطة أخرى تستحق التنويه ، وهى أن النظرة الماركسية للفنون والآداب لم تأت من فراغ . ففكرة ارتباط الأدب بالمجتمع قديمة قدم النقد الأدبى نفسه . ولكن على الرغم من أن النقاد القدامى كانوا يدركون علاقة الفن بالمجتمع فإنهم دأبوا على تصوير الشاعر أو الفنان على أنه نسيج وحده . ومن ثم ركزوا على تفريده واستقلاله عن المجتمع ، ولم يبدأ المشتغلون بالآدب فى الربط الواضح بين الأدب والمجتمع الا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر .

فقد ظهرت آنذاك بعض الاتجاهات التي تجرد الفنان من استقلاله وتخضعه لسطوة العوامل الخارجية التي تحيط به . وبزيادة قوة هذه الاتجاهات انتهى الأمر بالقضاء المبرم على فكرة استقلال الشاعر وبدأ النظر إليه على أنه منتج تتضافر القوى التاريخية والاجتماعية على صنعه . وفيما تقدم رأينا أن بلنسكى سبق ماركس فى ادراك العلاقة التي تربط الأديب بالمجتمع . ولعل جيفونى باتستا فيكو أول من ذهب هذا المذهب نحو عام ١٧٢٥ .

ثم جاء فولتير من بعده ليقول فى مقال له بعنوان « أخلاق الشعوب وروحها » (١٧٥٦) ان ثقافة أى شعب يحددها عنصران هاما هما النظام الحاكم والدين السائد . وفى ألمانيا سار على هذا الدرب التسارىخى - الاجتماعى كوكبة من رجال الفكر والأدب ضمت وينكلمان وجوهان جوتفرايد ميردر الذى تعلمذت على يديه الكاتبة الفرنسية المعروفة مدام دى ستايل . وتضافرت هذه الكوكبة فى انكار أن للفرد الخلاق أى وجود مستقل فى المجتمع .

وفى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ظهر فى ألمانيا جيل من الشباب آمن بحتمية الربط بين عقل الفرد المبدع والمجتمع ، الأمر الذى يدل على أن فكرة ماركس وانجلز عن الحتمية التاريخية لم تأت من فراغ بل كانت لها جذور فى تاريخ النقد الأدبى . ورغم سخطهما على حركة ألمانيا الفتاة وعلى الهيجليين اليساريين أمثال أرنولد روج فانهما تأثرا بمفهومهما الاجتماعى للأدب . فضلا عن تأثرهما بفكرة جوته عن عالمية الأدب . والفرق بين جوته وماركس فى هذا الصدد أن جوته كان يعتبر الأدب الصينى والهندي إلخ . . جزءا من الأدب العالمى فى حين أن مفهوم ماركس للأدب العالمى اقتصر على دول غرب أوروبا . حتى أمريكا الشمالية نفسها لم تدخل فى اعتباره رغم أننا نجد فى كتاباته اشارات من أن الى آخر الى كتاب أمريكان أمثال فينموركوبر (١٩٠) ومسرز بيتشر ستو (١٩١) . وبالرغم من أن كلمة الواقعية

لم ترد في كتابات ماركس فانها التصقت التصاقا وثيقا باسمه واسم زميله انجلز . وكما رأينا فان الواقعية في نظرهما تعنى قدرة الكاتب على خلق شخصيات نمطية تمثل الأفراد بقدر ما تمثل المجموع . ولم تمنع هذه النظرة الواقعية ماركس من الاستمتاع بالأدب الموهل في الخيال مثل «الف ليلة وليلة» وروايات هوفمان القوطية ورواية فرانكشتاين لماى شيلى . ولعلنا نذكر في هذا الصدد أنه لم يستخدم عبارة الأدب كانعكاس للمجتمع . ولكن الماركسيين من بعده ذهبوا هذا المذهب ردحا من الزمن لأنهم لاحظوا أنه يرى في الأدب نوعا من التوثيق الاجتماعي . ومن أهم المبادئ النقدية التي اهتمت إليها ماركس وانجلز أن ممارسات الفنان اللاواعية قد تتعارض مع تصريحاته الواعية وأن العبرة الحقيقية تكمن فيما يكتبه الكاتب وليس فيما يقول أنه يكتبه ولعل أهم مبدأ اهتمت إليه أن الفنان ليس أداة صماء في يد التاريخ ولكنه يتمتع بهامش من الاستقلال والحرية ، الأمر الذي أغرى الماركسيين وخاصة في الغرب (أمثال ليخانوف ومهرنج وكودويل ولوكاش وبرخت وبنيامين وجولدمان وفيشر (١٩٢) وجـراماشى (١٩٣) وديلافولب (١٩٤) وماشيري (١٩٥) وكثيرين غيرهم بتطوير آرائهما النقدية المتناثرة وتشبيد صرح متكامل من النظريات الماركسية الحديثة على أساسها . وهو موضوع يستحق من الباحث الاستقصاء وافراد دراسة كاملة عنه .

NAMES OF PERSONS, PLACES AND TITLES OF BOOKS

1. Wellek, René. **A History of Modern Criticism 1750-1950** Vol. 3.
2. Jean Paul.
3. Friedrich Schlegel.
4. Franz Grillparzer.
5. Schiller.
6. Lessing.
7. Gervinus.
8. Lope de Vega.
9. Heinrich Heine.
10. The Grimms.
11. Ludwig Uhland.
12. Joseph von Eichendorff.
13. Pantheism.
14. Wittenberg.
15. Wilhelm von Humboldt.
16. F.W. Solger.
17. Varnhagen von Ense.
18. Rahel Levin.
19. C.E. Schubarth.
20. Carl Gustav Carus.
21. Wolfgang Menzel.
22. Ludwig Borne.

23. Novalis.
24. E.T.A. Hoffmann.
25. Schelling.
26. Buffon.
27. Gutzkôw.
28. Wienbarg.
29. Laube.
30. Mundt.
31. Freiligrath.
32. Carl Friedrich Göschel.
33. Hermann Friedrich Wilhelm Henrichs.
34. Eduard Gons.
35. Hermann Ulrici.
36. Heinrich Theodor Rotscher.
37. Karl Rosenkranz.
38. Friedrich Theodor Vischer.
39. Eduard Morike.
40. Gottfried Keller.
41. Georg Herwegh.
42. Theodor Wilhelm Danzel.
43. Benedetto Croce.
44. Friedrich Hebbel.
45. Felix Bamberg.
46. Arnold Ruge.
47. David Friedrich Strauss
48. Theodor Echtermeyer.
49. Mikail Lifshits.
50. Eleanor Marx. "Recollections of Mohr"
51. Paul Lafargue.
52. William Cobbett.
53. Robert Burns.

54. Paul de Kock.
55. Charles Lever.
56. Franziska Kugelman.
57. Ruckert.
58. Lermontov.
59. Friedrich Engels.
60. Friedrich- Wilhelms.
61. Trier.
62. Vitus Loers.
63. Women of Trachis.
64. Ludwig von Westphalen.
65. Wishart.
66. Jenny.
67. Bettina von Arnim.
68. S.S. Praver, "Karl Marx and World Literature."
69. Livergood, N.D. "Activity in Marx's Philosophy".
70. Antier.
71. Moses Hess.
72. Holbach.
73. Friedrich Gottlieb Welcher.
74. Eduard d'Alton.
75. August Wilhelm Schlegel.
76. Propertius.
77. Hippel.
78. Oulanem.
79. Zacharias Werner.
80. Adolf Mullner.
81. Karl Liebknecht.
82. Seydelmann.
83. I. Birchall.
84. Adalbert von Chamisso.

85. Burger.
86. Holty.
87. Rheinische Zeitung.
88. Rhine and Moselle Gazette.
89. O.F. Gruppe.
90. Fichte.
91. F. von Sallet.
92. Justus Moser.
93. Etienne Cabet.
94. J. Peuchet.
95. Karl Heinzen.
96. Sebastian Brant.
97. Hermann und Dorothea.
98. Proudhon.
99. Juvenal.
100. Jean Ziska.
101. Voyage to Icaria.
102. Tristram Shandy.
103. Ferdinand Lassalle. Franz von Sickingen.
104. Friedrich Daumer.
105. Berthold Auerbach.
106. Vogt.
107. Henriade.
108. Pecksniff.
109. Kovalevsky.
110. —————
111. Saltykov.
112. Mercadet.
113. Edward Aveling "Shelley's Socialism".
114. Lee Baxandall and Stefan Morawski "Marx and Engels on Literature and Art".

115. Roderich Benedix.
116. Wilhelm Liebknecht.
117. Snug.
118. Bruno Baur.
119. Gustave Auguste Baumont de la Bonninière.
120. Donald Morrow.
121. Smirnov.
122. Nechkina.
123. Appian.
124. Dame Quickly.
125. Villon.
126. Henri Arvon "Marxist Esthetics".
127. Plekhanov.
128. Vladimir Grib.
129. Karl Gutzkow.
130. Villemain.
131. Hippolyte Taine.
132. Chernyshevsky.
133. Peter Demetz. "Marx, Engels and the Poets".
134. Minna Kautsky.
135. Marietta Shaginian.
136. Karl Grun.
137. Wolfgang Menzel.
138. Pantheism.
139. Ludolf Wienbarg.
140. George Weerth.
141. Gottfried Kinkel.
142. K. Siebel.
143. J. P. Becker
144. F.P.G. Guizot.
145. S. Avineri.

146. Heinrich Laube.
147. La Rochefoucauld.
148. Rameau's Nephew.
149. Jules Janin.
150. Lopatin.
151. Dobrolvubov.
152. Pissarev.
153. M. Harkness.
154. C.A. Dana.
155. Vischer.
156. Althusser.
157. R.C. Tucker.
158. Guizot.
159. Fridlender.
160. S. Pazura.
161. Winckelmann.
162. Heydenreich.
163. M. Herz.
164. Courbet.
165. Champfleury.
166. Ballanche.
167. de Barante.
168. Vico.
169. Herder.
170. Holderlin.
171. Phenomenology of Spirit.
172. De Brosses.
173. Grund.
174. Ruhmor.
175. Chamisso.
176. Eugene Sue.

177. Hans Starkenburg.
178. Joseph Bloch.
179. Conrad Schmidt.
180. Hermann Bahr.
181. Kautsky.
182. Lunarcharsky.
183. Bauer (Bruno, Edgar).
184. Szeliga.
185. Sainte-Beuve.
186. J. P. Becker.
187. D.W. Fokkema Elrud Kunne-Ibsch "Theories of Literature in the Twentieth Century".
188. Hutton.
189. Zhdanov.
190. Fenimore Cooper.
191. Mrs. Beecher-Stowe.
192. Fischer.
193. Gramsci.
194. della Volpe.
195. Macherey.

فهرست

٣	الاهـداء
	مقدمة :
٥	حالة الأدب الألماني قبل كارل ماركس
	الفصل الأول :
٢١	كارل ماركس
	الفصل الثاني :
٨١	فردريك أنجلز
	الفصل الثالث :
٩٧	مفاهيم ماركسية أساسية في الفنون والآداب
	الفصل الرابع :
١٤٥	ممارسات كارل ماركس وأنجلز في النقد الأدبي
١٦١	الخاتمة

رقم الايداع : ١٨٨٨ لسنة ١٩٨٤
الرقم الدولي ٨١ - ١٩٤٠ - ٠٥ - ٩٧٧

Bibliotheca Alexandrina



0623188